colección estética & crítica

15

Enrico Fubini

Los enciclopedistas y la música

Los enciclopedistas y la música

Traducción de M. Josep Cuenca

Enrico Fubini

Col·lecció estètica & crítica

Director de la col·lecció:
Romà de la Calle

L'edició d'aquest volum ha comptat amb la col·laboració del Màster d'Estètica i Creativitat Musical. Institut de Creativitat. Universitat de València

Títol original *Gli enciclopedisti e la musica*

© 1971 e 1991 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
© De la traducció: M. Josep Cuenca Ordinyana, 2002
© D'aquesta edició: Universitat de València, 2002

Producció editorial: Maite Simon
Disseny de l'interior, fotocomposició i maquetació: Inmaculada Mesa
Correcció: Isidre Martínez Marzo
Disseny de la coberta: Manuel Lecuona

ISBN: 84-370-5382-X
Dipòsit Legal: V-1207-2002

Impressió: GUADA Litografía, SL.
Polígon Industrial Aldaia
C/ Montcabrer, 26
46960 ALDAIA (València)

ÍNDICE

PRÓLOGO a la segunda edición 11

LOS ENCICLOPEDISTAS Y LA MÚSICA

I. El clasicismo y la música 17
1. Imitación y expresión 17
2. El irracionalismo y el rechazo moralista 21
3. La ópera como corrupción de la tragedia 25
4. Clasicismo, entre racionalidad y sentimentalismo. 27
5. Lo irracional y la música 29
6. El empirismo y la nueva valoración del melodrama 32
7. Houdar de La Motte: de la poesía a la prosa 35
8. Dos conceptos estereotipados: música italiana y música francesa 38
9. El *connaisseur* y el teórico 40
10. La estética del justo medio y el valor de la ornamentación 50

II. La liberación de la música: un intento anacrónico ... 57
1. Tres posibilidades para la música 57
2. Pitagorismo y cartesianismo 59
3. Tradición luterana y tradición católica 60
4. J. Ph. Rameau: del *Traité de l'harmonie* a la ruptura con los *philosophes* 64
5. La racionalización de la música 68
6. Rameau, ¿revolucionario o conservador? 71
7. La armonía según la naturaleza 73
8. Los *Éléments de musique* de D'Alembert: ¿divulgación de Rameau o traición a Rameau? 76
9. Descartes y Leibniz 80
10. La música como lenguaje universal 85

III. El lenguaje originario del hombre 93
1. Los enciclopedistas y la *querelle des bouffons* 93
2. J. J. Rousseau antes de la *querelle* 96
3. El equívoco de *Le devin du village* 98
4. La *Lettre sur la musique française* 102
5. El origen de la música 106
6. Lo primitivo y la fuerza de la expresión 108
7. El *Essai sur l'origine des langues* 113
8. La música instrumental y la *unité de mélodie* 115
9. Melodrama y verosimilitud 118
10. Música y pintura 121
11. El teatro griego y el espectáculo como compromiso civilizado 127
12. Tragedia griega y ópera *buffa* 132

IV. Diderot: hacia un arte privilegiado 135
1. Diderot y las *querelles* 135
2. El problema de las *contradicciones* en la estética de Diderot 139
3. La música y la estética de las relaciones 143
4. La *Lettre sur les sourds et muets* 150
5. Imitación y significado en la música 156
6. El concepto de naturaleza y la teoría de las relaciones 159
7. Música y apasionamiento 161
8. El melodrama como expresión total 163
9. La música y el boceto 167
10. *Le Neveu de Rameau* 175
11. Las *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* ... 179

V. Los enciclopedistas y el clasicismo 187
1. Arte y política 187
2. D'Alembert y la meditación 190
3. El ballet 197
4. El melodrama como «mentira verídica» 203
5. El melodrama como *arte privilegiado* 206

VI. GLUCK: LA RESTAURACIÓN ILUSTRADA 213
1. El fin de las *querelles* 213
2. La última reforma del teatro francés 216
3. La tragedia recitada para música 219
4. El ideal teatral de Gluck 222
5. La orquesta y el drama musical 225
6. El *bel canto italiano* y el clasicismo 227
7. Tragedia y melodrama 230
8. Gluck, ¿restaurador o innovador? 232

VII. MÚSICA Y REVOLUCIÓN: ¿LENGUAJE NACIONAL O LENGUAJE UNIVERSAL? 237

NOTA BIBLIOGRÁFICA 243

ÍNDICE DE NOMBRES 247

10

Prólogo a la segunda edición

Volver a publicar un estudio varios años después de su primera edición siempre plantea al autor un problema de conciencia: enfrentarse a una revisión que, inevitablemente, llevaría a un replanteamiento radical y, en suma, a la reescritura de un volumen quizá completamente distinto o proponerlo de nuevo tal como era, con sus defectos, sus carencias, sin alterar las líneas de lo que se había pensado y proyectado originariamente, aparte de algún retoque, algún ajuste formal y actualización bibliográfica. He optado por esta segunda solución considerando que, al fin y al cabo, un estudio marca irremediablemente el momento en el que fue pensado y que las modificaciones acaban por deformar la perspectiva original.

Pero una nueva edición plantea otro problema más importante. Cuando se emprende un estudio histórico hay, en general, motivos que van más allá del gusto por las antigüedades o por la investigación por sí misma: con frecuencia existe una adhesión a la materia estudiada que encuentra su razón de ser en una consonancia entre los temas objeto de la búsqueda histórica y el sistema de valores y la problemática del tiempo en el que se vive. Y esto es mucho más real en el caso de este estudio, que ya en los años en los que fue iniciado tenía para el autor un claro valor ideológico. El problema es verificar si y en qué medida los impulsos ideales que se encontraban en la base de este estudio sobre la Ilustración aún son válidos hoy.

Hay aún otro motivo para considerar que tal estudio conserva hoy su validez y actualidad, quizás más que en los años en los que fue realizado. Si, como se dice con frecuencia, la Ilustración fue la edad de la razón –pero no sólo eso– hoy que estamos en presencia, como decía Lukacs, de un «eclipse de la razón», la llamada a la razón conserva más que nunca una fuerte actualidad. Pero los problemas que agitan al mundo de hoy son todavía más amplios y complejos respecto al denominado eclipse de la razón. Quizás es más grave el eclipse de muchos valores tradicionales sin que hayan emergido otros valores para sustituir a los viejos, ya decadentes. La crisis de las artes y también de la música en la postmodernidad se compendia precisamente en esta atmósfera de falta de compromiso y de hedonismo lúdico que caracteriza a muchas de las manifestaciones artísticas contemporáneas. La constante llamada a valores sólidos y a la responsabilidad del artista y del músico en el mundo de la Ilustración, y en particular de los enciclopedistas, tiene ciertamente un valor de actualidad y se nos presenta como un tema que es bastante próximo a la problemática actual.

Sin embargo, hay todavía más motivos que convierten en actual el pensamiento de los enciclopedistas imponiéndonos una atenta reflexión. La llamada a las luces de la razón, ciertamente, no es el único tema que domina el pensamiento ilustrado. La Ilustración no es solamente el Siglo de las Luces, sino que, como es sabido, es también el siglo que ha descubierto el sentimiento y las emociones en su autonomía. Razón y sentimiento tienen campos de acción respectivos, y no es posible ninguna jerarquía de valor entre estos dos campos precisamente porque está vigente una absoluta autonomía en sus respectivas esferas. En el pensamiento de los enciclopedistas, la música se configura como el arte en el que se manifiestan preferiblemente los sentimientos y las emociones en su fuerza primigenia. Se delinea así en el pensamiento de varios pensadores de la segunda mitad del XVIII, y en particular en Diderot y Rousseau, la idea de que existe una esfera del hombre que tiene una prioridad no sólo lógica sino también cronológica respecto a la razón, y que tiene que ver con aquel fondo oscuro, prerracional que la filosofía nunca había querido convertir en objeto de su propia investigación, pero que, sin embargo, forma parte de la naturaleza humana, y que quizás se manifiesta de manera preferente precisamente en la música y en su naturaleza en buena parte ins-

tintiva y prelógica. Hoy la idea de que en la base de cualquier lenguaje, y por lo tanto también en la música, está presente lo que se ha llamado «gramática generativa», que está antes que cualquier elemento historizable y que es el fundamento de la posibilidad misma del lenguaje, es de gran actualidad. La psicología cognitiva aplicada a la música ha insistido mucho en la presencia de un elemento universal, en el sentido de innato y, en consecuencia, no historizable, que hace posible la comunicación musical incluso en niveles no cultos; tal idea encuentra sus precedentes, sin duda, en el pensamiento de muchos enciclopedistas y el bien conocido concepto de «cri animal» de Diderot. Éste es un motivo no último de su actualidad y del interés hoy en día de un estudio sobre el pensamiento musical del siglo XVIII.

Existen, además, otros temas de gran actualidad en el pensamiento ilustrado que se relaciona en parte con los problemas a los que hemos hecho referencia aquí. Universalidad y particularidad representan dos polos entorno de los cuales los enciclopedistas, y en general los pensadores de la segunda mitad del XVIII, se han basado. La razón es universal y el sentimiento es particular; en este punto coinciden en general todos los ilustrados. Pero no están de acuerdo si se tiene que considerar más positiva la universalidad o la particularidad. Aquí la opinión es divergente, y se enfrenta a uno de los temas más interesantes del pensamiento de la segunda mitad del XVIII. Quizás, por primera vez en la historia del pensamiento occidental, la particularidad y la individualidad son revaloradas por los *philosophes* respecto a la universalidad, que con frecuencia resulta vacía e inerte en sus pretensiones. Para muchos enciclopedistas –y no sólo para Rousseau– el sentimiento y las emociones son prioritarias respecto a la razón. La individualidad de cada hombre, que se muestra preferiblemente en la expresión artística, encuentra su razón de ser en su unicidad y en su particularidad que se basa sobre todo en la esfera emocional. Es cierto que la universalidad de la razón sirve para la vida civil, para el progreso de la humanidad y para la comunicación de los conceptos, pero no sirve en absoluto para la vida más auténtica del hombre, para la comunicación de sus emociones y de sus pasiones. Pero volviendo al tema anterior, se nos puede preguntar si aquel fondo oscuro, primitivo, emotivo e instintivo que precede a cualquier razonamiento, presente en cada individuo y sobre todo en cada artista, no codificable en reglas y leyes, no

tiene relación alguna con aquel elemento presente en todo lenguaje y, por lo tanto, también en la música, que fundamenta y permite la comunicación y cualquiera de sus expresiones.

Todos estos temas, presentes en el pensamiento de los enciclopedistas, son de rabiosa actualidad; los acontecimientos que vivimos día a día nos llevan al centro de un debate en el que individualidad y universalidad representan los polos dialécticos dentro de los cuales se articula nuestra vida. El respecto y la valoración de la individualidad de las personas, de los grupos sociales y de los pueblos, condiciones para realizar y descubrir la humanidad universal presente en todo hombre es un problema planteado quizás por primera vez por los pensadores ilustrados, y que hoy se presenta cotidianamente en nuestra vida en toda su urgencia.

Éstos son quizás algunos de los aspectos que hacen actual esta investigación, que está lejos de ser una reconstrucción impersonal y neutra de hechos y pensamientos de un tiempo lejano, ajeno a nuestra vida: el estudio de los pensadores ilustrados, y en particular de los enciclopedistas, nos hace conscientes de hasta qué punto nuestra época entierra sus raíces, en positivo y en negativo, en la Edad de las Luces, y hasta qué punto los problemas más acuciantes de nuestra época encuentran su primera formulación y primeros intentos de solución justo en aquel siglo que no está, al fin y al cabo, tan lejano de nuestra época.

ENRICO FUBINI

Turín, enero de 2002

Los enciclopedistas y la música

I.

El clasicismo y la música

1. *Imitación y expresión*

La vida de la música en el mundo occidental, desde la antigüedad griega hasta el umbral del romanticismo, se ha caracterizado respecto a otras artes por dos fenómenos: la falta de una clara conciencia de su propia historicidad y la estrecha relación de dependencia respecto a la poesía. De hecho, conocemos mucho menos de nuestro pasado musical que del de las otras artes, y lo poco que conocemos de la música más antigua, lo debemos a las noticias indirectamente rastreables en los escritos de los literatos y los filósofos. Esta condición de inferioridad se acentúa con los teóricos del clasicismo y se remonta a la mitad del siglo XVIII.

De hecho, si la estética clasicista es sustancialmente una estética normativa, y su crítica y su historiografía son sobre todo dogmáticas, moralistas e intelectualistas, es evidente que la música, desde esta perspectiva, representa una excepción o, mejor dicho, una anomalía en el mundo del arte: su aspecto caprichoso, ocasional, transitorio, la sitúa fuera de una estética normativa que no consigue encuadrarla en sus propios esquemas; su carácter asemántico, su naturaleza hedonista, el hecho de que se diri-

ja a los sentidos, le reportan no sólo una condena de tipo moral, sino que, en el fondo, convierten en imposible el ejercicio de una crítica sobre el modelo de las artes literarias y pictóricas. Además, la música presenta otra anomalía respecto al mundo reconocido de las bellas artes: ésta no lleva a cabo la imitación de la naturaleza más que de manera extremadamente reducida –es decir, a nivel onomatopéyico–, o de manera nebulosa y confusa bajo la forma de imitación de los sentimientos. En otras palabras, la música en los tratados estéticos del XVII y el XVIII representa un caso límite, y el capítulo que se le dedica en todos los tratados sobre las artes refleja la incomodidad del filósofo que se encuentra frente a un fenómeno de una imponente relevancia social y que, con todo, rechaza cualquier tipo de encuadramiento según las categorías estéticas y críticas del clasicismo racionalista. La propia existencia de la música representa un constante atentado a la *razón*, que se siente amenazada por ella como por una potencia oculta que escapa a su control y a sus leyes.

El único tipo de música que se toma en consideración hasta la mitad del XVIII es el melodrama, aunque la música pura e instrumental ya se afirmaba, pero sólo entre un público de élite constituido por reducidos círculos de expertos. En Italia y en Alemania la música instrumental había encontrado un terreno de desarrollo más fértil; en particular, en Alemania no había encontrado siquiera la oposición de los teóricos, que, por el contrario, centraban su atención sobre todo en los problemas del contrapunto y la armonía, es decir, en los problemas propios de la música instrumental. En Francia, en cambio, en los tiempos de Couperin y Rameau, la música pura, privada de una tradición propia, todavía representaba una novedad, y era relegada a un limbo y obligada a una especie de clandestinidad en los *Concerts Spirituels* parisinos o en cualquier salón aristocrático. Pero la impericia de los intérpretes, lamentada incluso por los críticos más benévolos, la falta de una sólida tradición de escuelas instrumentales, indudablemente, impidieron a un público más amplio familiarizarse con ese tipo de música.

Por lo tanto, no debe sorprendernos que, cuando hablaban de la música se refirían, generalmente, al melodrama y, en las raras ocasiones en las que se hacía referencia a la música instrumental, se desembarazaban del problema con unas pocas líneas apresuradas, como Fontenelle con su demasiado célebre *boutade* «Sonate, que me veux tu?». La única

música que el filósofo podía tomar en consideración de alguna manera, aunque fuese para condenarla, era, pues, la que se acompaña de palabras, y el melodrama representa por ello el objeto de las más relevantes disputas teóricas. Toda la estética clasicista concibe el melodrama como la aproximación de música y palabra, aproximación fundamentalmente extrínseca, mera yuxtaposición de un lenguaje significativo con un elemento sustancialmente irracional, cuya función debía limitarse a la superestructura ornamental. El clasicista podrá, como mucho, admitir el derecho a la existencia de la ornamentación –esto es, del elemento formal– siempre que no se salga de sus límites de *embellecimiento*, es decir, de revestimiento de un contenido. Con todo, es indudable que por sí mismo, en el ámbito del clasicismo, no puede obtener ninguna justificación en el plano teórico, mientras que en el plano práctico se puede considerar solamente como una deformación y una aberración mal tolerada respecto a un correcto gusto estético.

La teoría de la imitación de la naturaleza, dogma tan indiscutido como ambiguo e interpretable de manera diferente hasta la segunda mitad del XVIII y aún después, se ha formulado teniendo presente el modelo de las artes figurativas y literarias; pero la estética musical ha heredado una teoría que, ciertamente, la música no ha contribuido a formular; y los teóricos no han hecho sino conformarse, aceptando pasivamente un concepto del todo ajeno a la naturaleza misma del hecho musical. De aquí deriva la ambigüedad de lenguaje de los filósofos, que con frecuencia se sirven del término *expresión* no como alternativa o en oposición a *imitación*, sino intercambiando los dos términos como sinónimos o casi sinónimos. Es evidente que la música no puede limitar su campo de acción a la imitación de los ruidos y de los sonidos de la naturaleza, puesto que lo que se exige en el melodrama es un deber muy distinto, aunque es difícilmente explicitable. Toda la preocupación de los teóricos del XVIII se compendia en el intento de clarificar la relación entre dos lenguajes tan diferentes como música y poesía, si bien siempre próximos en su historia desde la Grecia antigua hasta los tiempos de melodrama. El concepto de expresión, por lo tanto, se usa con frecuencia en la primera mitad del XVIII, precisamente a propósito de la música, para indicar esa vaga propiedad, intuida más que identificada, de actuar de manera diferente a la de las artes que imitan la naturaleza más explícitamente.

Si los filósofos más rígidamente racionalistas consideran que la música no encuentra justificación alguna junto al lenguaje poético y contribuye solamente a su corrupción –mera complacencia a la pereza del público–, aquéllos más sensibles a las artes de los sonidos, de Raguenet a Dubos, de Batteux a André, están de acuerdo en destacar cierta relación privilegiada de la música con el mundo de las emociones y de las pasiones.

Pero el problema parece notablemente intrincado: ¿qué significado puede tener imitar nuestro mundo interior? ¿Cómo se puede distinguir un sentimiento imitado de un sentimiento nacido espontáneamente? ¿Quizás significa reproducir con los sonidos los sentimientos producidos en nosotros por acontecimientos externos y, por tanto, imitar indirectamente la naturaleza a través de la mediación de nuestro mundo emotivo? En otras palabras, se trata de identificar y clarificar los nexos entre los dos conceptos antitéticos de imitación y de expresión; conceptos que, por el contrario, encuentran una afinidad sólo desde una perspectiva filosófica monística que englobe hombre y naturaleza en el signo de una armonía universal, aboliendo cualquier conflicto entre alma y cuerpo, espíritu y materia, razón e imaginación, mundo interior y mundo natural.[1] Pero en un mundo cultural aún impregnado de cartesianismo, imitación y expresión se muestran como dos conceptos irremediablemente opuestos, y su uso ambiguo no hace sino poner de manifiesto una vez más que la música representa en el XVIII un elemento de crisis y de disgregación para la estética racionalista. Desde un punto de vista clasicista y racionalista, la música sólo puede ser considerada, en su relación con la poesía y con el lenguaje en general, o como un elemento completamente heterogéneo –y, en consecuencia, no lingüístico y no racionalizable– o como un elemento complementario al lenguaje –y, en consecuencia, asimilable más

1. Sólo desde una perspectiva filosófica de tipo inmanentista y organicista, que conciba la naturaleza como un organismo viviente y el hombre como un ser que forma parte de la naturaleza, puede caer la contraposición entre una estética de la imitación y una estética de la expresión. En el XVIII quizás únicamente Diderot intuyó esta posibilidad, e incluso sin llegar a la plena conciencia de los términos exactos del problema, mostró que, en el ámbito de su materialismo organicista, expresión e imitación pierden su carácter de conceptos contrapuestos.

o menos orgánicamente a la poesía–. Una consideración de la música como lenguaje artístico dotado de una autonomía y autosuficiencia propia es completamente ajena a los filósofos hasta la segunda mitad del XVIII; esta nueva perspectiva comportará una profunda revolución tanto en el plano práctico como en el teórico, abriendo a la estética musical y a la estética de las artes caminos completamente nuevos.

2. *El irracionalismo y el rechazo moralista*

Ya hemos dicho que el melodrama representa la experiencia musical más viva, la aproximación más inmediata y directa al mundo de los sonidos, y el campo de más fecundo interés para el teórico de la música. Pero, ¿cuál es la función precisa de la música en este heterogéneo espectáculo según los filósofos? Bajo la aparente uniformidad de expresión y de lenguaje, en realidad se esconden notables diferencias en las diferentes posiciones de la primera mitad del XVIII; éstas dejan entrever las alternativas formuladas más explícitamente sólo en la segunda mitad del siglo. De hecho, si todos sin excepción, de Boileau a La Motte, de Dubos a Batteux, están de acuerdo en el rechazo de la música como música, es decir, como lenguaje autosuficiente y, por lo tanto, en el rechazo de la música instrumental; diferente es la manera de considerar el melodrama y las relaciones entre música y poesía, música y danza, música y escenografía.

A finales del XVII y principios del XVIII, la consideración de la música como algo negativo, sobre todo desde un punto de vista ético, constituye una de las actitudes más difundidas; su rechazo se basa en motivos morales más que en motivos estéticos. Saint-Evremond, Bossuet y, en parte, Boileau constituyen un ejemplo de esta mentalidad. Para ellos, la ópera es una degeneración de la tragedia, y la música es un añadido extrínseco que no tiene otra función que alejar y distraer el espectáculo del auténtico goce producido por la tragedia y por la comedia, goce basado en su contenido eticointelectual. De hecho, la música pone en crisis la *verosimilitud*, que es el elemento en el que se basa la imitación trágica. La música representa «la languidez» y «la voluptuosidad» que se insinúa en la virilidad del espectáculo trágico, corrompiendo el espíritu y el in-

telecto a través de lisonjas al oído, y que crea situaciones inverosímiles para la razón.

La música representa la negatividad por cuanto apela exclusivamente a los sentidos, y el éxito de la ópera sólo es debido a la fácil búsqueda del placer por parte del público. La ópera se considera, en cierto modo, como una «extravagancia» de los tiempos modernos, «una extraña mezcla en la que poeta y músico se obstaculizan en igual medida».[2] Y en este acercamiento irracional, la música sólo sirve para rebajar el nivel moral e intelectual de la obra. Esta condena de la música de trasfondo moralista se confirma, en cierto modo, por la función tan particular que se le asignaba. El campo del arte verdadero es la verdad y la naturaleza, usando estos conceptos en el significado que le atribuía el clasicismo racionalista; mientras que el reino de la música es la irrealidad, la simulación y la inverosimilitud; dicho de otro modo, la música puede encontrar su campo de expresión en el mundo de la fantasía mitológica, en el mundo ficticio de los pastores y las pastorcillas bucólicas, en los ballets escenográficos y mitológicos, en el mundo de lo maravilloso.

De este modo, la música, condenada por su escaso contenido intelectual y ético por los más rígidos y coherentes racionalistas, se consagra a lo frívolo y lo inesencial por su propia naturaleza. El mismo Molière escribía: «En todo tiempo el canto ha sido típico de pastores y no es natural en absoluto que príncipes y burgueses canten sus pasiones».[3] Aún más explícito es Boileau cuando afirma, en un prólogo de un libreto para Racine:

> Quoi! Par des vains accords et des sons impuissants
> Vous croyez exprimer tout ce que je sais dire?
> Oui, vous pouvez, au bord d'une fontaine,
> Avec moi, soupirer une amoureuse peine,
> Faire jemir Thyrsis, faire plaindre Clemène.
> Mais quand je fais parler les heros et les dieux
> Vos chants audacieux
> Ne me sauraient prêter qu'une cadence vaine.

2. Saint-Evremont, *Lettre a M. le duc de Buckingham*, pp. 82-111.
3. *Le Bourgeois Gentilhomme*, acto I, escena II.

La condena a la música es desesperanzada, y la idea de una «buena ópera», a la que aspiran otros teóricos, es descartada por Boileau y también por Saint-Evremond precisamente a causa de la misma naturaleza de la música; el defecto de la ópera no consiste en la mediocridad de la música, en su falta de expresividad, sino en el hecho de que ésta contamina la poesía gracias a su ineliminable poder de seducción y de corrupción. La música es condenada por ello en la misma medida en la que se le reconoce un poder negativo, la fascinación secreta e irresistible. El peor juicio que se puede emitir de un poeta es afirmar que sus versos se adaptan bien a la música. Boileau, para expresar su juicio negativo sobre Quinault –el famoso poeta libretista de Lully– escribía lo siguiente:

> Él, efectivamente, poseía mucho ingenio y un talento muy particular para componer versos que se prestaban a ser musicados. Pero estos versos no tenían ni gran fuerza ni nobleza y era precisamente esta debilidad lo que los hacía fáciles para el músico, de quien después recibían su principal gloria; de hecho, de todos su versos, hoy sólo se admiran las óperas.[4]

El poder de la música es confirmado, además, por el propio Boileau cuando define el melodrama, despreciativamente, como «ces lieux communs de morale lubrique / Que Lully réchauffa des sons de sa musique» (*Sátira* 10). Así pues, el tipo de pasión imitada en la ópera puede ser exaltada y dilatada por el elemento musical, pero siempre en detrimento de la seriedad dramática, cuyas expresiones auténticas nunca son susceptibles de ser musicadas.

La desconfianza respecto al elemento emotivo y pasional, y el reconocimiento implícito de una afinidad secreta y recíproca de la música con aquél, se encuentran en la base de este rechazo casi tímido respecto a las artes de los sonidos.

Las mismas preocupaciones de Boileau y de Saint-Evremond, las volvemos a encontrar en Bossuet con un énfasis aún más marcadamente moral. Para Bossuet, la música tiene la función de «insinuar las pasiones» y precisamente por ello sus efectos deben temerse, y mucho más cuando

4. Boileau, *Réflexions Critiques*, III.

sus poderes se ejercitan por medios incorrectos y no bajo el control intelectual. No se puede defender la ópera afirmando que el espectador

> sólo está fascinado por el canto y el espectáculo, y no presta atención al sentido de las palabras ni a los sentimientos que éstas expresan: de hecho, precisamente en eso radica el peligro: cuando se está embelesado por la dulzura de la melodía o aturdido por el elemento maravilloso del espectáculo, tales sentimientos se insinúan sin que uno lo piense y gustan si darse cuenta [5]

La idea de la reforma de la ópera está alejada de la mentalidad de estos teóricos: la ópera no se puede modificar, y ni siquiera se podría imaginar una música que acompañase un texto poético más sólido y racional, porque el contraste sería todavía más estridente. La música es condenada no por insignificante, como lo hacen Fontenelle y tantos otros críticos, sino como fuerza dedicada al mal, es decir, a lo irracional.

> La música –añade Bossuet– despierta en nosotros no sé qué inquieta y vaga disposición al placer, tiende a nada y a todo... y produce una secreta inclinación a esa íntima disposición que ablanda el ánimo y abre el corazón a todo lo sensible; no se sabe nada más preciso que lo que se quiere.[6]

Este estado de ánimo respecto a la música, a veces se describe como un desdeño moral no carente de una sutil complacencia; frecuentemente, junto a las más habituales acusaciones de insignificancia, se encuentran páginas que reflejan esta actitud de admiración y, al mismo tiempo, de temor por este arte ambiguo e inaferrable. Así se expresan unos versos anónimos:

> Simple effet d'un hereux hasard?
> Présent de la nature ou triomphe de l'art?
> Est-elle libre ou dépendante?
> Comment avec tant de douceur,
> Toujours vive, toujours charmante,
> Sait-elle triompher des coers?

5. Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, cap. III.
6. Ibid., cap. XIII.

Quel est cet attrait sympathique
Ce son attendrissant ce murmur flatteur?
Ce doux je ne sais qua qui réveille et qui pique,
Qui suit le trouble et la langueur.
Et qu'on sent mieux qu'on ne l'explique?[7]

Estos versos expresan quizás mejor que muchos doctos tratados la actitud típica de atracción-repulsión respecto a la música, el temor a lo irracional, a lo que se escapa a las categorías lógicas de la mentalidad cartesiana; pero, al mismo tiempo, revela con una energía desconocida sus poderes y se impone con una fuerza misteriosa. El literato, no pudiendo borrar la música de su horizonte, frente a la creciente popularidad del melodrama, no puede sino desear que el papel de la música se reduzca al mínimo. No puede haber óperas buenas y óperas malas; solamente podría haber obras menos malas, como por ejemplo las de Lully, en la que la música se mantiene, por así decir, a un lado dejando que, en el fondo, la palabra triunfe manteniendo su imperio *razonable*.

3. *La ópera como corrupción de la tragedia*

Una posición análoga a la anterior e igual de radical es la de los que basan su rechazo en una motivación de carácter racionalista. El modo de significar propio del arte, ya lo hemos dicho, se encuentra sólo en la imitación; el concepto de creación-expresión es negado explícitamente por los teóricos del clasicismo. La música por sí misma no nos comunica nada; no es más que un ruido insignificante, vano arabesco que no dice nada a nuestro intelecto. Ideas de este tipo llevan, en primer lugar, al rechazo radical de la música instrumental, rechazo que se radicalizará talmente en la tradición cultural francesa, que asumirá el aspecto de un prejuicio obstinado; veremos cómo también autores cuyas fuentes de inspiración filosófica son lejanas y diferentes del cartesianismo, con todo, vuelven a este antiguo prejuicio, casi con los mismos argumentos, con el mismo rechazo acrítico. Hasta la mitad del siglo, la inmensa mayoría de

7 «Mercure de France», agosto, 1726

los filósofos y teóricos rechazan la música instrumental sin términos medios y sin posibilidad de equívoco; y son poquísimos los que se atreven a acometer, aunque confusamente y con mil escrúpulos, razonamientos indecisos y retorcidos, una defensa de la música como tal.

Quien hablaba de la música se refería siempre a la ópera, e incluso a veces al elemento intrínsecamente musical de la poesía, implicándola en la misma condena de la música. A finales del XVII, muy pocas voces se alzan en defensa de la música. Las violentas críticas de Boileau contra Quinault, libretista de Lully, se llevaban a cabo en nombre de la austeridad y la pureza de la tragedia antigua, transformada en *melodrama* por la sobreabundancia de tramoya, decoraciones, danzas, mitología, episodios amorosos y sobre todo del elemento musical, que, dirigiéndose sólo al oído, se mostraba como una sensual y vulgar distracción de la trama trágica. Boileau, y con él La Bruyère, Fénelon, Saint-Evremond, criticaban la ópera, concebida como tragedia corrupta y no lograda, y no como un género en sí mismo. En el cuadro de los géneros literarios tradicionales, la ópera no constituía, en modo alguno, un género en sí mismo, y por ello se consideraba como una subespecie de la tragedia o como una versión edulcorada de la tragedia clásica concebida para satisfacer el gusto corrupto del pueblo. Así pues, por una parte, se sitúa la noble tragedia de Corneille y de Racine; por otra, la corrupta de Quinault. Y no entra en la mentalidad del literato del tiempo el hecho de que se trate de entidades difícilmente confrontables, puesto que la ópera de Quinault no es una tragedia sino un libreto, que no tiene más que un escaso significado por sí mismo, si se separa de la música de Lully, para la que ha sido escrito expresamente. En estas críticas, la música, al fin y al cabo, queda fuera de discusión; ésta se refiere a lo inesencial y lo superfluo. Si el texto es corrupto, inmoral e ilógico, es natural que la música que se pone como su ornamento se resienta de los mismos defectos y, más bien, sirva para acentuarlos.

La polémica, por consiguiente, queda confinada a un ámbito puramente literario y se refiere sobre todo al contenido del libreto. La crítica más frecuentemente dirigida a los libretistas es la de haber introducido el elemento amoroso-sentimental y galante, ajeno al espíritu de la tragedia clásica; en efecto, las arias de las óperas, con frecuencia, se basan precisamente en las escenas amorosas que abundan en los libretos de la época.

Pero el hecho ciertamente no es casual. La polémica contra el espíritu galante, los amores artificiosos, las historias pastoriles bucólicas, contra estos refinamientos de salón, sea bajo el perfil del contenido como de la forma, presente en todas las artes, es casi un leimotiv que discurre en los escritos de los literatos y de los críticos, desde Fénelon hasta Diderot y aún después. La música, por otro lado, parece personificar y satisfacer mejor que cualquier otra arte esta tendencia del arte a asumir dichas formas exteriores bucólicas y pastoriles.

Existe un evidente rechazo, una incongruencia entre, por un lado, las aspiraciones a un arte austero, educativo y totalmente racional por parte de los teóricos crecidos en el clima del primer clasicismo racionalista; y, por otro lado, el gusto medio y la propia producción artística, que se dirigen en una dirección del todo diferente, a saber, la búsqueda de una evasión refinada. Pero, a pesar de esta constante invitación a la seriedad y al compromiso intelectual, encontramos en los mismos críticos una aspiración paralela a un arte que no sea fútil, sino que, al mismo tiempo, no canse el espíritu y la razón. Es verdad que Boileau, y aún más claramente Fénelon, alaban al poeta que no se complace con un «jeu d'esprit» para conquistar una vana gloria, sino que conduce a los hombres «hacia la sabiduría, la virtud y la religión». El arte por el arte –es decir, fin en sí mismo– se rechaza de plano: «la belleza que es sólo belleza, o sea, brillante, no es más que una belleza a medias».[8] Pero, paralelamente, Fénelon propone la exigencia de que el arte no canse a la razón. ¿Se trata de exigencias contradictorias? Sólo en parte. Tanto para Fénelon como para Boileau, la poesía tiene que ser *razonable* pero no *racional*, esto es, más próxima al *buen sentido* que a la razón de tipo matemático-cartesiano.

4. *Clasicismo, entre razonabilidad y sentimentalismo*

Por esta contradicción, quizás, ya se puede entrever la próxima metamorfosis del clasicismo en los primeros decenios del XVIII. El recurso-invitación al sentimiento, a las pasiones, al corazón, a las lágrimas no

8. Cfr. Fénelon, *Considérations sur la poétique.*

representa el descubrimiento de una nueva dimensión para el arte y la poesía, sino solamente un enriquecimiento y una precisión terminológica. El corazón y el sentimiento –para Lecerf, para Batteux, para Pluche– no son una alternativa a la razón, sino que son su exacto equivalente en el mundo del arte. Corazón y razón no se contraponen, no se combaten, no orientan hacia dominios irreconciliables; son dos caras de una misma moneda: la razón gemométrico-matemática traducida en sentido común, hecha comprensible y accesible para la atención distraída de los salones aristocráticos, toma el nombre de sentimiento. De hecho, los filósofos que identificaron el reino del arte en el sentimiento no cambiaron mucho sus ideales artísticos respecto al primer clasicismo: se mantiene la exigencia de la simplicidad formal, del contenido didáctico-moral y el trasfondo intelectual, si bien está atenuado por este vago sentimentalismo.

Esta transformación del clasicismo, su edulcoración –por otro lado, no del todo ajena al espíritu de Boileau–, conduce también a una aceptación parcial de la música y del elemento musical, manteniéndose siempre en el ámbito de una mentalidad sustancialmente racionalista. Si bien la música no encontraba lugar desde una perspectiva rígidamente racionalista, puede encontrar una sistematización –aun con mil cautelas y limitaciones– en aquella razón más edulcorada que es el sentimiento y la pasión. La música instrumental también será excluida del dominio del arte; será siempre la ópera la que se aceptará en esta versión dieciochesca del racionalismo, pero sólo en la versión francesa con su fasto de salones, su progresión fastuosamente trágica, aunque endulzada por numerosas escenas amorosas, por el fácil sentimentalismo de nobles personajes, por el aparato de decoraciones, ballets y complicada maquinaria escénica. La tan denostada ópera de Lully y Quinault no tardará en convertirse en un modelo inigualable, y todos los críticos clasicistas del XVIII se referirán nostálgicamente a su solemne fasto.

Desde que la música se convirtió en el lenguaje de los sentimientos y de las pasiones, con los filósofos de la primera mitad del XVIII, incluso las escenas amorosas encuentran derecho de residencia en la ópera. Con todo, la polémica de Boileau, Fénelon, Saint-Evremond perdía significado; el propio Saint-Evremond, en su vejez, se declaraba vencido, componiendo él mismo un *Idilio in musica*, cuyo coro final sonaba como un tributo a Quinault:

Amore, amore, seguiamo tutti l'amore
lasciamo divampare il fuoco della passione
lasciamo che Tirsi viva per amare
e Lisi ami per vivere.[9]

Sin embargo, la ópera, una vez más, era considerada desde un punto de vista primordialmente literario, y la perspectiva musical era prácticamente excluida por estos análisis. La aceptación de la música en el melodrama francés se producía siempre gracias a un compromiso, y la polémica quedaba relegada al plano literario.

5. *Lo irracional y la música*

Las primeras polémicas entre los defensores del melodrama francés y los defensores del melodrama italiano son, en realidad, los indicios que permiten intuir una nueva valoración de la música. En el melodrama francés, con su monótona y austera musicalidad, los primeros defendían el más rígido racionalismo, aunque edulcorado por el sentimentalismo y por la galantería dieciochesca; en el melodrama italiano, más desenvuelto y vivaz, los segundos defendían, en realidad, la música desde una perspectiva autónoma, aunque con frecuencia lo hacían inconscientemente. Los orígenes de este contraste se pueden captar ya claramente en la *Querelle des anciens et des modernes*. Los defensores de los modernos no se apartan del racionalismo, si bien se acentúa el concepto de progreso para justificar las nuevas formas artísticas; con todo, se abre camino una mentalidad menos dogmática, más empirista, más dispuesta a acoger y valorar con indulgencia la realidad circundante. El empirismo inglés, la filosofía de Locke, comienza a entrar cada vez más profundamente en la cultura francesa de principios del XVIII, contribuyendo sin lugar a dudas a proporcionar los parámetros para una nueva concepción de la música.

El nacimiento del melodrama como imitación del teatro trágico griego, en el ambiente de los humanistas florentinos, indudablemente, ha

9. Saint-Evremond, *Oeuvres*, III, p. 312.

contribuido a crear aquel equívoco crítico por el que la ópera se ha visto durante tanto tiempo bajo el aspecto literario, y no como un nuevo género musical. Perrault, el defensor de los modernos, representa quizás uno de los primeros intentos de interpretación del melodrama como un genero en sí mismo, un espectáculo del que la música constituye una parte integrante. Perrault es el único crítico que alza su voz en defensa de Quinault; pero lo que más nos interesa son los argumentos con los que defiende al libretista de Lully. En primer lugar, Perrault, comparando el *Alceste* de Lully con el original griego de Eurípides, bajo el ropaje de defensor de los modernos, contrariamente a Fénelon, no considera que Quinault y Lully tengan que sufrir por la comparación, ni que la introducción de escenas amorosas perjudiquen al drama.[10] De hecho, los cambios en la trama están en perfecta consonancia con la música que acompaña al drama, que requiere por su naturaleza una mayor intervención de episodios amorosos y sentimentales, es decir, un resultado lírico-dramático. Las acostumbradas críticas a las tragedias de Quinault, promovidas por Boileau y los otros críticos, tenían que ver con un estilo llano, expresiones no suficientemente nobles, frecuentes repeticiones de palabras; a lo que Perrault contesta que estos críticos deben ser excusados porque su escasa familiaridad con la música no les permite apreciar el canto, que exige un alto criterio de valoración respecto a la tragedia clásica. De hecho, en el canto las palabras se escuchan con mayor dificultad y, por lo tanto, tienen que ser más simples y llanas de manera que

> en las palabras de más sílabas, la sílaba entendida claramente pueda sugerir las sílabas perdidas para el oyente y las palabras oídas puedan sugerir las no oídas. Ello puede suceder sólo si palabras, pensamientos y expresiones son familiares y de uso corriente... Los críticos que atacan a Quinault basándose en la dicción, lo condenan donde lo podrían alabar; de hecho, él crea óperas bastante bellas con un número limitado de expresiones usuales y lugares comunes.[11]

10. Perrault, *Critique de l'opéra; ou examen de la tragédie intitulée Alceste ou le triomphe d'Alcide* (1674), pp. 42-45.
11. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, III, pp. 240-241.

Perrault intuyó claramente que el lenguaje del que se sirve el poeta al componer un libreto para un melodrama está subordinado a otras reglas respecto al lenguaje del poeta trágico y, en consecuencia, también el crítico debe servirse de otro criterio de valoración. Al tiempo, la música no aparece ya como un apéndice de la palabra o un inútil adorno, sino un factor esencial de la naturaleza de la ópera. «El canto –escribe Perrault– es, por así decir, una manera de pronunciar el discurso normal con mayor énfasis y *pathos*».[12]

Esta definición del canto como intensificación lírica de la palabra está destinada a tener una enorme fortuna, y será retomada y desarrollada orgánicamente por los enciclopedistas en la segunda mitad del XVIII. En los tiempos de Perrault, se convirtió en una afirmación aislada porque el propio Perrault era incapaz de sacar de ella todas las consecuencias que contenía implícitamente. Sin embargo, lo que está ausente en las consideraciones de Perrault sobre la ópera es el moralismo y el intelectualismo que caracterizaba a sus adversarios. Incluso para el defensor de los modernos, la ópera es el reino de lo irracional, pero no es por ello condenable. La ópera, con su contenido fantástico, irreal y sobrenatural, tiene como terreno propio la simulación, mientras que la tragedia radica en la historia. La ópera encuentra, por ello, su razón de ser en el hecho de que el hombre de todos los tiempos y de todos los estamentos sociales sobrevive a la necesidad de lo irracional, de un mundo mágico y sobrenatural, del mundo de los sueños y de la irrealidad. «Las fábulas tienen la virtud de gustar a todos los espíritus, tanto a los grandes genios como al pueblo bajo, tanto a los viejos como a los niños».[13]

En el fondo, Perrault no se aleja de la constatación común a los críticos del tiempo de la irracionalidad de la ópera, pero reconoce en lo irracional un fondo de positividad considerándolo ineliminable en el hombre, a pesar del *progreso*.

12. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, IV, p. 9.
13. Ibid., III, p. 281.

6. *El empirismo y la nueva valoración del melodrama*

Los intentos racionalistas de valorar positivamente la ópera no se separan del reconocimiento de su carácter «milagroso y sobrenatural»,[14] avalado por la presencia de la música. Sólo existirá una nueva perspectiva sobre la ópera y la música con un reconocimiento abierto de la positividad del placer auditivo, de la pura musicalidad de la poesía y de la música, fin en sí misma, independientemente de contenidos éticos o didácticos. Jean-Baptiste Dubos, por este aspecto, ocupa un lugar importante en la historia del pensamiento musical, y la lectura atenta de las famosas *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* nos lleva a un clima cultural bastante diferente. La definición que Perrault había dado del canto como poesía enfatizada es retomada por Dubos y se desarrolla hasta sus últimas consecuencias. Este reconocimiento de la positividad de la música en relación a su complementariedad con la palabra se demostrará, hasta el romanticismo, como el camino más fecundo.

Para Dubos, la música representa una manera de potenciar el alcance emotivo de la poesía; nace así un nuevo arte con características propias. El fin del arte es agradarnos y conmovernos, y no instruirnos; y, desde este punto de vista, la música es casi un arte privilegiado. De hecho, la música produce una impresión más directa sobre las pasiones porque representa sus «signos naturales», mientras que las palabras no son más que sus «signos arbitrarios». Así la ópera se justifica completamente y queda exculpada de las tradicionales acusaciones, y la primera entre todas, la inverosimilitud. La inverosimilitud existe en la ópera sólo si se la considera desde la falsa perspectiva de la poesía; pero la ópera no es poesía, sino un particular tipo de poesía puesto en música. De hecho, no toda la poesía se presta a ser musicada, sino solamente aquélla que «contiene sentimientos», mientras que resulta inadecuada a tal fin la que «contiene pinturas». Así, la inverosimilitud literaria se libera completamente del elemento musical que aumenta el alcance emotivo de la poesía. La música es el lenguaje más inmediato y directo de las pasiones y de las emociones, y para Dubos eso significa que el arte de los sonidos, respecto a la

14. Terrasson, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, p. 207.

pintura y la poesía, deja atrás los últimos residuos intelectuales representados precisamente por el criterio de la verosimilitud.

> En aquellos tiempos utilizó el canto inarticulado de los instrumentos para conmover el corazón de los hombres y para hacerlos experimentar determinados sentimientos sobre todo en aquellas ocasiones en las que el poder de la palabra no habría sido capaz de suscitar los mismos sentimientos.[15]

La música consigue tener un campo de acción específico; conceptos tradicionales de imitación y verosimilitud –como criterios de validez para las artes– se han puesto entre parentesis y pierden valor precisamente para el arte de los sonidos, para el que cuenta sobre todo la impresión que ésta provoca en nuestros sentimientos. Dubos formula así este equívoco concepto de música como imitación del «lenguaje inarticulado del hombre»,[16] con el que la música se pone en estrecha relación, por un lado, con el lenguaje y, por el otro, con el mundo de las emociones. La ópera, pues, no es para Dubos más que una extraña invención, una suma innatural de poesía y canto, un inútil adorno, una corrupción de la tragedia clásica adaptada al mal gusto moderno.

El origen de la ópera se tiene que buscar en la canción, la forma más eficaz y directa de imitación –o quizá se podría decir de expresión– de los sentimientos.

> Los signos naturales de las pasiones de que se vale la música y de los que se sirve para intensificar la fuerza de las palabras en los cantos, deben conferirle el poder de conmovernos porque estos signos naturales tienen una fuerza maravillosa. Esta fuerza proviene de la misma naturaleza [...] Así nacieron las canciones; y la constatación de que las palabras de estas canciones tienen una eficacia muy diferente cuando se oyen cantadas respecto a cuando son solamente declamadas, ha llevado a poner en música historias enteras creando un espectáculo, y de aquí, sucesivamente, después se ha cantado una ópera dramática completa. He ahí nuestras óperas.[17]

15. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, I, p. 450.
16. Ibid., p. 472.
17. Ibid., pp. 471-472

Todavía estamos muy lejos de las condenas morales de la música pronunciadas por tantos críticos, incluso contemporáneos de Dubos: la revaloración de la sensibilidad como órgano del disfrute artístico –y, en particular de la música– es el fundamento de esta *revolución* en el pensamiento musical, capaz casi de contraponer la música a las otras artes, pero invirtiendo los signos de valor respecto al clasicismo. Si además, en todas las artes, según Dubos, la sensación y la imaginación son el fundamento del placer que éstas suscitan, en la música lo son de una manera destacada, hasta el punto de hacer surgir un nuevo criterio de verosimilitud propio para el arte de los sonidos.

> Los sentimientos están tan exaltados por las historias cantadas, por la armonía que las acompañan, por los coros, por las sinfonías, por todo el espectáculo, que el ánimo se deja seducir fácilmente por el placer que éstos suscitan y consiente en ser encantado por una apariencia cuya ilusión es, por así decir, tangible. Ex voluptate fides nascitur.[18]

La teoría de Dubos sobre la música y el teatro antiguo, desmentida desde el punto de vista filológico, adquiere un significado muy preciso dentro de su concepción musical: en la antigüedad, la música se situaba e integraba de tal manera en el tejido poético que, a su juicio, existía incluso una notación escrita para indicar de manera precisa la declamación musical a los actores. Eso era posible porque la poesía antigua era cuantitativa y la construcción del verso era sugerida por la propia música; la música era, en la antigüedad, el arte originario del que descendían las otras artes: «el arte poético era una de las artes subordinadas a la música y, por consiguiente, era la música la que indicaba la construcción de los versos de todo tipo».[19] La rima de la poesía moderna no sustituye la cantidad de la antigua y representa, según Dubos, un adorno pobre y mísero, «la más baja función mecánica de la poesía».[20] De hecho, se trata de una musicalidad aplicada desde fuera, mecánicamente, y no fundi-

18. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, III, p. 467.
19. Ibid., p. 2.
20. Ibid., p. 333.

da con la poesía. «La prueba incontestable de la superioridad del verso latino sobre el francés –afirma empíricamente Dubos– es que para quien conoce la lengua latina el verso latino conmueve y emociona con más eficacia que el francés».[21]

La perspectiva abierta por Dubos es, sin duda, revolucionaria, y sus ideas sobre la música han sido retomadas y desarrolladas en todo el XVIII, con frecuencia ignorando su fuente: de hecho, su célebre obra siempre se ha leído y ha sido objeto de meditación sobre todo por lo que respecta a la poesía y la pintura; sus concepciones sobre la música han fecundado anónimamente a los pensadores en la segunda mitad del siglo, desde Rousseau y Diderot a Grimm, y a muchos otros enciclopedistas.

7. *Houdar de La Motte: de la poesía a la prosa*

Los contemporáneos de Dubos, en general, han ignorado o no han entendido las motivaciones filosóficas de su pensamiento y han repetido, con pocas variaciones, la tesis del clasicismo. Houdar de La Motte, poeta, crítico e incluso libretista, escribió páginas bastante significativas. De una comparación entre la posición de Dubos y la de La Motte, surge claramente la gran divergencia entre una concepción de la música fundada en posiciones sensistas y empiristas y una concepción aún vinculada a posiciones racionalistas. El concepto de naturaleza y de imitación recorre a ambos, como, por otro lado, a todos los filósofos del XVIII, pero el significado de tales conceptos puede ser bien diferente. Si, para Dubos, la naturaleza era imitada más fielmente por los antiguos porque la poesía poseía una musicalidad intrínseca que le confería un mayor poder sobre las emociones humanas, para La Motte, la naturaleza es exclusivamente la razón, y la imitación será, por lo tanto, mucho más perfecta cuanto más se despoje la poesía de cualquier elemento musical y, en definitiva, de cualquier elemento *poético* para aproximarse al ideal de la prosa.

La Motte expresa este concepto a través de un eficaz apólogo en el que quiere mostrar que el camino *natural* del progreso va de la música a

21. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, III, p. 336.

la prosa y no al contrario.[22] La poesía representa la falta de lógica, la irrealidad y, en consecuencia, debe ser abolida progresivamente; además, la música constituye la pura irracionalidad, el punto de partida de la humanidad primitiva, antes de la conquista de la razón, y la poesía no es más que el puente de paso del *arte* a la *prosa*.

La Motte consigue intelectualizar incluso el placer sensible producido por el sonido de las palabras, que considera pura ilusión: lo que nos produce placer es la idea suscitada por la palabra. Nos equivocamos cuando atribuimos a un fenómeno musical la fuente de un placer que, por el contrario, se debería atribuir a una asociación de ideas: creemos que «se trata de armonía, cuando no es más que razón [...] Las palabras, en cuanto sonidos, no son en absoluto el estilo, el cual está constituido únicamente por el significado que éstas encarnan».[23]

El discurso de La Motte conduce a la negación de la poesía como arte y, de hecho, en su racionalismo mucho más rígido y coherente que

22. Merece la pena citar completo el fragmento de La Motte:

> Je ne sais quel voyageur nous parle d'une nation qui fesait de la musique un de ses plus grands plaisirs. Les vers y étaient nés du chant comme partout ailleurs. On mesura des paroles aux airs, et l'on ne fesait point de vers qui ne se chantassent. Depuis..., on fit des tragédies, mais on n'en fit qu'en vers, et le peuple, charmé du double plaisir que produisait l'alliance de l'harmonie et l'imitation des actions humaines, conclut, sans hésiter, sur la foi de son plaisir, que c'était là la forme essentielle de la tragédie. Cependant, un novateur s'imagina que des tragédies en vers simplement récités pourraient plaire... Une grande partie de la nation se souleva contre lui; on l'accusa de méconnaître les véritables idées des choses. Quoi donc, lui disait-on de toutes parts, comptez-vous pour rien le charme de l'harmonie si puissant sur les hommes? Ne sentez-vous pas combien les diverses inflexions de la musique relèvent les choses indifférentes? Et ce qu'elles ajoutent de force au sentiment et à la passion? Le novateur convenait modestement qu'il y aurait de la perte du côté de l'oreille, mais peut-être, représentait-il, y regagnerait-on du côté de l'imitation, puisque les hommes ne parlent pas en musique... Non, lui répondit-on, cela même devrait nuire; les héros des tragédies nous ressembleraient trop... Nous croirions voir des héros de nos jours et autant de rebattue sur l'admiration. On lui permit cependant... il fit une tragédie... On fut touché... et ce nouvel usage se vit dans la suite plus de partisans que le premier. Le novateur ne s'en tint pas là. Il osa faire de nouvelles réflexions. Vous n'avez pas encore assez fait, dit-il au peuple, pourquoi ces vers dans vos tragédies? Pourquoi ce reste de musique dans la représentation des choses ordinaires? Vous vous êtes rapprochés de la nature; encore un pas, vous l'atteindrez. Faites parler vos acteurs en prose et vous aurez une imitation parfaite et dans sa plus grande naïveté. (*Réflexions sur la tragédie*, pp. 441-443)

23. La Motte, *Discourse sur l'eglogue*, III, p. 318.

el de Boileau y los primeros teóricos del clasicismo, llega a sus extremas y lógicas conclusiones: la negación del arte.

En la oda *La libre éloquence*, polemizando contra la rima, pero con espíritu muy distinto al de Dubos, La Motte escribe lo siguiente:

> Rima, no menos extraña que imperiosa, medida tiránica, ¿mis pensamientos deberán ser siempre tus esclavos? ¿Hasta cuándo usurparás sobre ellos el imperio de la razón? Apenas el número y la cadencia lo prescriben, tenemos que inmolarte como víctimas la propiedad, la precisión y la claridad.

La poesía sólo sirve si se despoja de toda musicalidad y se reduce a prosa *razonable*: dentro de estos límites, incluso la *Ilíada* de Homero, resumida en doce cantos y reducida a prosa puede ser aceptada. El camino de La Motte es exactamente el inverso al de Dubos: el primero tiende a la separación rígida del elemento lógico-racional del irracional-musical; el segundo, a la integración de los dos elementos para la consecución de una expresión más eficaz, más emocionante, más plena, dotada, en definitiva, de un mayor poder sobre el hombre. Sólo en un punto están de acuerdo partidarios y detractores de la música: en reconocer la existencia de un dominio reservado al oído, dominio de las fronteras, especialmente inciertas, a las que los racionalistas relegan el aspecto más inquietante del arte para la razón humana, esto es, su carácter fantástico, irreal, imaginista, pero no por ello menos presente y perturbador. El reconocimiento de la positividad, de la ineliminabilidad y de la autonomía de lo irracional, es decir, el mundo de las emociones, de los sentimientos, de todo lo que escapa al *esprit de géometrie*, conduce a un reconocimiento paralelo de la autonomía y la positividad de la música, el arte que se deja conducir menos que cualquier otro a los esquemas de la pura racionalidad, el arte que en la edad barroca siempre se confía más a los caprichos de la invención melódica, de la fantasía de la ornamentación, factores cada vez más ricos y esenciales para el estilo de la época.[24]

24. Ecorcheville, en su ensayo *De Lulli à Rameau, 1690-1730* (París, 1906), que a pesar de su fecha de publicación sigue siendo fundamental para el estudio de la estética musical a caballo entre el XVII y el XVIII, concluye sagazmente lo siguiente:

> Qu'est-ce donc que l'oreille musicale pour les contemporains de La Motte? Il ne paraît pas qu'ils aient cherché à le définir précisément. A vrai dire l'oreille est un

8. *Dos conceptos estereotipados: música italiana y música francesa*

El conflicto entre los defensores de la música italiana y los defensores de la música francesa, surgido y desarrollado en la línea de la más importante y compleja *Querelle des anciens et des modernes*, bien mirado, es del todo artificial, puesto que, en el fondo, tenía otros objetivos respecto a los anunciados abiertamente. No obstante, es cierto que, como se verá, frecuentemente los defectos atribuidos a la música italiana o a la francesa, en el intervalo de pocos años, se han invertido y lo que era considerado una virtud se transforma en un defecto. Una leve diferencia en las respectivas tradiciones nacionales, un gusto inclinado a la solemnidad, a la austeridad para los franceses o, mejor dicho, para algunas categorías sociales, y un gusto tradicionalmente más vivo y desenvuelto para los italianos, no justificaría las batallas que se libraron durante todo el XVIII en Francia. En realidad, tras ellas se esconden no dos gustos divergentes

> mot commode qui unit cent idées diverses. C'est un concept obtenu presque négativement, un vocable désignant ce qui reste; lorsque la critique a dépouillé l'expression sonore de son élément intellectuel. L'oreille intervient à point pour tirer d'embarras un poète ou un littérateur que le phénomène musicale met en peine. Lorsqu'il faudra dédaigner la musique on parlera d'amuser, de flatter l'oreille. Lorsqu'on voudra défendre la rime on invoquera les droits de l'oreille. L'oreille sera responsable du «plaisir que nous cause l'harmonie mécanique des vers». Son témoignage sera requis dans toutes les causes et par tous les partis; car c'est un témoin bénévole, avec lequel il est facile de s'accommoder. Notion à la fois precise et fuyante, l'oreille évoque dans l'immagination du XVIII^e siècle l'apparence d'une personnalité qui vit, qui agit, qui juge, et sent, telle une réalité objective dont nous constatons les manifestations sans qu'il nous vienne à l'idée de mettre en doute son existence. Qu'importe à l'objectivisme si le mot cache des idées contradictoires ou mal fermées; qu'importe même si l'est vide de signification. Son utilité n'est-elle pas manifeste? Ne permet-il pas de localiser dans un sens, de situer dans un organe l'insaisissable complexité du plaisir auditif? Ne tient-il pas lieu de toute explication plus délicate? L'oreille est visible, tangible; il suffit de l'individualiser pour en faire le représentant autonome de l'autorité et du sense musical. On le voit, de toutes ses luttes soutenues autour de la poésie et de l'éloquence et dirigées contre la musique celle-ci sort indépendante et superbe. C'est dans son domaine que ses adversaires devront l'aller provoquer. (pp. 106-107)

Al agudo y sutil análisis de Ecorcheville sólo se le puede criticar no haber tenido en cuenta suficientemente los fermentos empiristas y, con todo, antirracionalistas presentes en la cultura francesa desde los primeros años del XVIII, los cuales han modificado profundamente el cuadro descrito por el estudioso francés.

en términos de música, sino dos concepciones estéticas y filosóficas opuestas. Además, si se piensa que la propia ópera francesa no es más que la ópera italiana importada por Mazzarino que los primeros autores de melodrama de éxito en Francia son un Rossi, un Caprioli, un Cavalli, es decir, los mismos operistas italianos que obtenían igual éxito en sus países; que el propio Lully era un italiano que, hábilmente, había entendido e interpretado los gustos de la nobleza francesa; de todo esto se obtiene la confirmación de la artificiosidad de la polémica.

Si hay una diferencia entre Italia y Francia en este campo, reside en el poder de control del gusto del público por parte de los críticos. El juicio de los filósofos respecto a la música no es muy diferente en Italia y Francia: Gravina, Muratori, Maffei –sólo por citar a los más destacados– no eran mucho más benévolos respecto a la música y a la ópera que sus colegas franceses, y aducían aproximadamente los mismos argumentos racionalistas y morales a sus juicios. Con todo, en Italia la música se desarrolló con una impetuosidad y con una riqueza y variedad de formas desconocidas en Francia. La multiplicidad de escuelas y tendencias favorecidas por el policentrismo cultural italiano, la propia abundancia de músicos y sus continuos viajes por toda Europa, hace, en el fondo, bastante problemático hablar *tout-court* de música italiana y está claro, por tanto, que, con dicha etiqueta, los franceses identificaban simplemente algunos rasgos estereotipados y no siempre iguales atribuidos convencionalmente a la música del otro lado de los Alpes. Y, en concreto, hay que decir *convencionalmente*: de hecho, tras el éxito de los músicos italianos en Francia en la primera mitad del XVII, en la segunda mitad del siglo, Lully había creado un imperio musical prácticamente autárquico, y hasta prácticamente la mitad del XVIII la música italiana era conocida por el público francés sólo por referencias en las polémicas de los filósofos. Es un hecho que la actitud de los literatos, es decir, de los que generalmente solían proporcionar los libretos a los músicos –poniendo con eso mismo límites de fondo a la creación de la ópera, así como la actitud de los críticos que ejercían un indudable poder en el condicionamiento del gusto del público–, ha influido en el desarrollo del melodrama francés en un sentido conservador. Hay que tener en cuenta que este control es más eficaz en la medida en que el público francés está restringido a élites aristocráticas, concentradas en una única ciudad, París. En Italia, en cambio,

el público de la ópera es mucho más articulado y variado, de procedencia social diferente, y expuesto a elecciones musicales y culturales de diverso orden, a la alternativa entre ópera *buffa* y ópera seria, entre música instrumental y música vocal. Por ello, en realidad, la diferencia más llamativa entre las dos músicas está constituida por el diferente ritmo de desarrollo: más estática y conservadora la francesa; más dinámica y portadora de nuevos valores musicales, y también más europea, la italiana.

Se puede decir que la polémica nació en los primerísimos años del XVIII. Si bien los decenios precedentes no carecían de comparaciones entre las dos músicas, sobre todo en los periódicos, generalmente siempre con ventaja de la francesa, nunca se llegó a una verdadera y propia *querelle* que interesara a un vasto público culto. La célebre disputa entre el abad Raguenet y el magistrado Lecerf de la Vieville marca el inicio de una larga batalla que se extenderá durante casi un siglo, batalla combatida a golpe de opúsculos, doctos tratados teóricos, artículos en revistas, periódicos, etc.

9. *El* connaisseur *y el teórico*

Desde el principio, el contraste entre Raguenet y Lecerf revela el aspecto primordialmente filosófico, más que crítico, del debate; por ello, merece la pena examinar brevemente la sustancia de su argumentación, ya que resulta evidente que el conflicto entre dos gustos esconde un conflicto mucho más vasto y profundo entre dos concepciones diferentes de la música. El abad Raguenet, en 1678, se refugió en Roma y de vuelta de su estancia, en 1702, escribió su *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, abriendo así oficialmente la polémica. Pero Raguenet no asume la postura del crítico grandilocuente que sentencia y teoriza, sino del dilletante o, según la denominación entonces en voga, del *connaisseur*, es decir, del hombre de gusto que con un cierto distanciamiento pronuncia sus juicios, dictados más que por preconceptos teóricos, por su *sensibilidad* y por amor por el arte. Raguenet, en su *Parallèle*, se limita, evidentemente, a tomar en consideración sólo el melodrama, e inicia su opúsculo muy diplomáticamente examinando sobre todo la ópera francesa y poniendo de manifiesto todos los aspectos por los que se puede considerar superior a la del otro lado de los Alpes.

Es evidente el intento de Raguenet de no irritar excesivamente la sensibilidad de los críticos de su misma nacionalidad, distribuyendo igualmente –al menos eso pretende hacer creer– alabanzas y censuras. Pero, en realidad, es interesante notar que todos los motivos de superioridad de la ópera francesa son de carácter literario y tienen que ver con aspectos no esenciales de la ópera.

> Nuestras óperas están mucho mejor escritas que las italianas; son regulares y coherentes en su diseño, y aun recitadas sin música, pueden estar al mismo nivel de cualquier fragmento puramente dramático [...] Amor, celos, cólera y todas las otras pasiones se tratan con el más grande arte y delicadeza, y hay pocas tragedias o comedias que se muestren más bellas que nuestras óperas de Quinault. Por otra parte, las obras italianas son pobres, incoherentes, rapsódicas, sin conexión ni diseño general; todas sus partes aparecen unidas con un débil e insulso vínculo; las escenas contienen diálogos banales y soliloquios a cuyo término se introduce una de las más bellas arias, con la que se concluye la escena.[25]

Continuando el listado de motivos de la superioridad de la ópera francesa, listado en verdad bastante reducido, añade que los franceses tienen bellísimas voces de bajo, bastante adecuadas para los papeles de Júpiter, Neptuno y de rey, como Príamo, Agamenón, etc.; las óperas francesas pueden alardear también de envidiables «coros y danzas y otros divertimentos», destacan en sus trajes y, por último –y esto es claramente falso–, en las interpretaciones violinísticas («nuestros maestros tocan el violín con mucha mayor delicadeza y gracia que los italianos»).[26]

25. Los fragmentos de Raguenet que hemos citado proceden de la traducción inglesa anónima de 1709, reeditada por Oliver Strunk en *Musical Quarterly* (XXXII, 1946, pp. 411-436).

26. Es conocido que la técnica instrumental, y en particular violinística, de los italianos era bastante más avanzada que la de sus colegas franceses, gracias también a las escuelas violinísticas de Corelli, de Somis, de Geminiani, y a la presencia de los grandes fabricantes de laudes italianos. En la mitad del XVIII, ni siquiera los críticos franceses tuvieron problemas en reconocer la impericia técnica de la orquesta en tiempos de Lully, la imprecisión rítmica, la monotonía del sonido

Aquí terminan las alabanzas a los franceses para dar comienzo al listado bastante más nutrido de los méritos de los italianos. Hemos visto que el único mérito real y auténtico de la ópera francesa, para Raguenet, es la factura literaria; pero esta ventaja se muestra pronto como bastante débil, porque una ópera no es una tragedia, y el hecho de que nos procure un igual placer aun sin música puede significar, en un lenguaje menos diplomático, que el libreto es del todo inadecuado para ser musicado. De hecho, después de haber criticado el tejido literario de la ópera italiana, cambia las categorías del juicio: todo se ve en función de la música e incluso la perspectiva del lenguaje se vuelve musical y no literaria. Los libretos italianos, antes juzgados deslavazados e incoherentes, asumen ahora un nuevo ropaje:

> Su lenguaje [el de los italianos] se adapta a la música mucho más naturalmente que el nuestro; sus vocales son completamente sonoras, mientras que más de la mitad de las nuestras son mudas o, como mucho, tienen un papel insignificante en la pronunciación, por lo que, en primer lugar, no se puede componer ninguna cadencia o bello fragmento sobre la sílabas en las que están estas vocales y, además, las palabras se pronuncian sólo a mitad, por lo que se debe adivinar lo que los cantantes franceses cantan, mientras que los italianos resultan perfectamente comprensibles.

Pero desembarazándose muy rápido del examen del valor musical de la lengua italiana, Raguenet pasa inmediatamente a un análisis minucioso de lo que más le agrada, la música: «su esencia, su forma, o sea, la estructura de las arias tomadas una por una o en relación a las diferentes partes en las que consiste la composición completa». Las vivaces páginas de Raguenet sobre la ópera italiana pueden resumirse en una sola frase: la música italiana es bella porque gusta, es vivaz, plena de inventiva, procura gustar al oído, conmueve, divierte; la música de las óperas francesas aburre, no procura ningún goce, es monótona, está desprovista de brío y de vivacidad. Por tanto, no se trata de una toma de posición ideológica o de principios, a menos que por ello se entienda la aceptación del placer auditivo como dato positivo e indiscutible, anticipando las conclusiones de Dubos, para quien el sentimiento de placer o desplacer producido por el arte no se puede discutir, sino solamente aceptar como tal, puesto que ningún razonamiento puede cambiar el veredicto del corazón.

De hecho, Raguenet, en el clima de imperante clasicismo, expone con un tono de ingenua malicia las alabanzas de esta música que emborracha los sentidos, brillante y melodiosa, compuesta sin autorizaciones preventivas de los teóricos y de los críticos, con el único fin de conmover a los oyentes. Para componer bellas arias, hace falta fantasía e inventiva; la obediencia a las reglas no conduce a nada:

> Los franceses consideran que han destruido sus composiciones a cada mínima ofensa a las reglas [...] Los italianos se aventuran en las modulaciones más ásperas e insólitas, pero después tienen razón para su audacia, seguros del éxito. Conscientes de ser los más grandes e indiscutibles maestros del mundo en materia de música, como déspotas soberanos prescinden de toda norma, sustituida por atrevidas y afortunadas salidas; ellos, lejos y por encima del arte, pero como maestros de aquel arte cuyas leyes siguen o transgreden a voluntad, desprecian el agrado al oído buscado por otros; ellos, por el contrario, la controlan y la conquistan con aquella fascinación que debe su fuerza al valor y al espíritu de aventura del compositor.

Esta poética, que suena como un himno al valor, a la libertad, a la invención no restringida por reglas, al despliegue libre de la fantasía se sitúa en las antípodas de la poética del justo medio, de la racionalidad, de la uniformidad, entonces imperante en Francia. Raguenet no formula nuevas reglas ni da recomendaciones a los compositores franceses, sino que les invita a «avergonzarse de ir a Italia» a escuchar buena música, no para imitar a los compositores del otro lado de los Alpes, sino para aprender a ser libres. La imitación es el mal que aflige a la música francesa, «los compositores franceses llevan a cabo robos y se copian unos a otros, de manera que sus composiciones son todas parecidas, mientras que la inventiva de los italianos es infinita por su calidad y cantidad».

En las páginas de Raguenet hay que notar, además, que la atención se centra completamente en la música como elemento totalmente autosuficiente. Alaba las arias, y admite también no haber oído nada igual como «la conformidad del aria con el sentido de la palabras», pero admira también las *sinfonías* capaces de expresar cualquier sentimiento, cuyas notas «descienden tan profundamente que el ánimo se sumerge con ellas en los más profundos abismos».

Las páginas tan persuasivas de Raguenet no son el resultado de una mediación filosófica, pero son bastante útiles, más que muchos largos tratados de la época; su alcance va mucho más allá de la polémica suscitada por su aparición, porque quizás es la primera vez que un escritor, prescindiendo de todos los dictámenes de la estética racionalista, eleva a único criterio de juicio su gusto, en la frescura y la inmediatez de la audición directa. Ésta es precisamente la novedad *filosófica* propuesta inconscientemente por este viajante, ni filósofo ni crítico, sino simple *connaisseur*, amante del arte, dispuesto a viajar para escuchar y darse cuenta en persona. El diálogo con sus contemporáneos no podía resultar más que difícil.

La polémica entre Raguenet y Lecerf de la Vieville, de hecho, produce la sensación de un diálogo entre sordos o, al menos, entre personas que hablan lenguas diferentes. A dos años de distancia del opúsculo de Raguenet, en 1704, Lecerf de la Vieville publicó la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, que constituye sólo la primera parte de la respuesta a Raguenet, a la que el año siguiente añadió el *Traité du bon goût en musique*.[27]

Desde sus primeras páginas, el estilo refinado, galante y mundano hace evidente que estamos muy lejos de la impetuosidad y el arrebato oratorio de Raguenet. De hecho, el noble gentilhombre organiza su escrito como un educado diálogo entre cuatro personajes, entre los que uno, *Chevalier*, expresa las ideas del autor. Lecerf es un seguidor del clasicismo, pero nos encontramos ante una versión un poco edulcorada respecto al rigor de un Boileau o, aún más, de un La Motte. El respeto a las reglas es siempre el criterio de validez del arte, pero el corazón, ciertamente, no se excluye; no se trata de un corazón que juzgue con autonomía o, mucho menos, que se contraponga a la razón. Es un corazón que representa a la razón aún no del todo consciente de su autoridad. Pero la misma razón ya no es la razón cartesiana con toda su potencial carga revo-

27. Raguenet respondió también a Lecerf en 1705, quien replicó en 1706 añadiendo una tercera parte a su *Comparaison*. Toda la obra de Lecerf se publicó de nuevo más tarde en la *Histoire de la musique* de Pierre Bourdelot y Jacques Bonnet (Amsterdam, 1725), de donde hemos extraído las citas que hemos reproducido aquí.

lucionaria, por su llamada contra la tradición y la autoridad. La razón de Lecerf es adecuación a las reglas, a la tradición y a la autoridad, tanto que, en caso de controversia sobre el mérito de una música, hay que recurrir al rey, que «ama la música y es un juez competente».

Sin embargo, el escrito de Lecerf es bastante complejo y merece un examen más detallado, porque sin él resultan en parte incomprensibles las polémicas que le han seguido. Todos los rasgos que Raguenet había atribuido, respectivamente, a la música italiana y a la francesa son, evidentemente, fruto de una visión polémica que llevó, en los años sucesivos, a la identificación de dos estilos estereotípicos, no siempre conforme con la más compleja realidad musical. No obstante, es indudable que, si los frecuentes intercambios entre la música francesa y la italiana durante la primera mitad del XVII y, un poco menos, en la segunda mitad del siglo habían llevado a cierta unidad y conciliación entre los dos gustos, con el XVIII el divorcio se hizo más evidente: la música italiana y la francesa acentúan cada vez más sus diferencias tomando dos vías divergentes: la primera tendiendo al placer auditivo; la segunda, a la más austera tradición dramática y descriptiva. Así pues, no es casualidad que la *querelle* nazca precisamente en los primeros años del XVIII, acentuando y esquematizando cada vez más, con un objetivo polémico, el antagonismo entre dos gustos. Pero ¿defensores y detractores conocen realmente el objeto de sus polémicas?

Está claro, como ya hemos dicho, que no se trata sólo de una divergencia entre gustos diferentes. Raguenet, ciertamente, había conocido la música italiana, pero Lecerf hablaba de ella solamente de oídas, de la misma manera que unos pocos años después volverán a hablar de ella Pluche, Batteux y otros más. Pero éstos últimos la combaten porque en ella, a través de la esquematización hecha por sus defensores, ven el triunfo de los *modernos*. La disputa Raguenet-Lecerf es la fiel reproducción en el campo musical de la disputa Boileau-Perrault, con todas sus implicaciones ideológicas, estéticas y filosóficas. Es evidente que los mismos protagonistas eran conscientes de ese hecho; es cierto que el título del opúsculo de Raguenet no es sino una paráfrasis del título de la más famosa obra de Perrault, *Parallèles des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, y por otro lado, en su respuesta, Lecerf cita continuamente a Boileau como apoyo de sus tesis y no escatima los ataques

a Fontenelle y a Perrault,[28] aceptando explícitamente la identificación de los italianos con los modernos y los franceses con los antiguos.

¿Por qué, pues, la música francesa representa para Lecerf las antiguas virtudes y la italiana, la corrupción moderna? La música francesa, responde el *Chevalier* del cortés diálogo, es simple o, mejor, natural, expresiva y, en fin, armoniosa. Es fácil interpretar el significado de estos atributos. La música es tolerada y apreciada por Lecerf en la medida en que se esconde, en que se hace pequeña, humilde y casi vergonzosa frente a la palabra. Con Lecerf estamos lejos de las obstinadas y rígidas, pero quizás, más coherentes formas de exclusión de la música presentes en otros tratadistas; con Lecerf estamos en presencia de la política del menor mal posible. Dado que la música existe, e incluso la moda y el gusto de los contemporáneos parece inclinar hacia sus formas más degeneradas –parece que quiere decir Lecerf–, admitimos su presencia e intentamos limitarla a sus formas más aceptables. La música italiana es música sin ninguna otra adjetivación, y precisamente por ello representa la forma más condenable de la música: Lecerf identifica al enemigo en la sobreabundancia de ornamentación, es decir, en esos elementos musicales que no se justifican más que como música, creados sólo para el placer del oído.[29]

28. En el primer diálogo de la *Comparaison* se explica así:

> Que el señor de Fontenelle mantenga también sus opiniones. Comparados los músicos franceses con los italianos, los nuestros son antiguos. A parte de eso, al señor de Fontenelle, solamente le importa exaltar a los franceses respecto a las otras naciones en la poesía, en la física y en las otras ciencias, así abandona Francia en la gloria musical (cfr. *Histoire de la musique*, II, pp. 17-18)

Y aún más claramente se expresa en el libro III, respondiendo a la *Défense du Parallèle* de Raguenet:

> Cuando afirmo que, respecto a los italianos, los músicos franceses son los nuestros antiguos quiero decir simplemente que si se comparan con los italianos, que se pusieron tan de moda en Francia desde hace unos diez años o un poco más, nuestros compositores, a los que hemos estado ligados durante treinta, cuarenta, sesenta años, han compartido la mala suerte que tocó a los antiguos, si tenemos que creer al señor de Fontenelle, que muestra que prefiere a los últimos llegados. Nuestros compositores son los antiguos también por su carácter, por su simplicidad y naturalidad, cualidad que el señor de Fontenelle no parece tener en alta consideración. (cfr. *Histoire de la musique*, IV, p. 188)

29. Vale la pena citar el fragmento en que Lecerf describe muy bien la música italiana esquematizada también aquí según su modo de ver según, el cual la ornamentación representa lo superfluo, es decir, la musicalidad como fin en sí mismo:

A esta música, en su opinión sobrecargada, se contrapone la simplicidad de la francesa: a esta simplicidad o naturalidad –términos que se identifican para Lecerf– se vincula directamente la expresividad, entendida como subordinación literal y puntual al significado de la palabra, sin ninguna divagación musical desviante o innecesaria respecto al texto literario; la armoniosidad viene después, y expresa no tanto la exigencia positiva del placer auditivo, como la exigencia negativa de que la música no hiera al oído.

Simplicidad, expresividad y armoniosidad representan las grandes *reglas* que el músico debe seguir; reglas que, en el fondo, tienen que ver no tanto con la música en sí misma como en su relación con el texto. Las reglas propiamente musicales de composición son para Lecerf *reglas secundarias*, que incluso el músico debe seguir, pero sobre las que no se detiene porque «ya se han escrito una veintena de tratados»; hay, por lo tanto, una regla que resume todas las otras y que define de manera ejemplar la poética de Lecerf: «estar siempre apartado de los excesos».

Este ideal del justo medio es un indicio de la involución *moderada* del clasicismo: evidentemente, el arte tiene que estar de acuerdo con la razón, es decir, ser *razonable*, pero ello no implica que no deba conmover dentro de ciertos límites. De hecho, la acusación que Lecerf lanza contra la música italiana es, entre otras, la de ser «sin corazón»; esta llamada al corazón suena, sin embargo, en el contexto general del discurso, como la llamada a lo que ablanda el rigor de la razón cartesiana transformándola en «buen sentido» y «tradición», como la lagrimita que convierte la razón en mundana y galante. La llamada al corazón y al sentimiento no representa un germen de nueva vuelta a las reglas y a la autoridad, sino su confirmación, el medio de hacerlas más aceptadas.

Las ideas de Lecerf sobre el juicio estético confirman esta interpretación: corazón y razón no se combaten ni se contraponen, porque el

> Imaginad una vieja y refinada coquetuela cubierta de blanco, de rojo y de pecas; pero todo esto distribuido con todo el cuidado y la habilidad que se pueda imaginar; que sonríe y hace zalamerías de la manera más astuta y estudiada, que lanza sonrisas a diestro y siniestro, haciendo zalamerías ininterrumpidamente; siempre brillante y vivaz, pero sin sensatez ni medida; una actitud fascinante, un deseo perpetuo de placer a todos; pero sin corazón, sin alma, sin sinceridad, voluble, deseando en cada instante cambiar el lugar y los placeres. He ahí la música italiana. (cfr. *Histoire de la musique*, I, p. 144)

corazón no es más que la razón en un escalón más bajo. Hay dos maneras fundamentales –escribe Lecerf– para conocer qué obras son buenas y cuáles malas: a través del sentimiento y a través de las reglas. Sólo con estos medios sabemos lo que es bello y lo que es feo. Lo que vemos y oímos nos puede gustar o disgustar. Si prestamos atención sólo a los sentimientos debemos decir:

> Me parece que eso es bello o feo. Pero los maestros, los expertos, siguiendo las observaciones hechas, han establecido para cada arte aquellos preceptos que les han parecido los mejores y los más acertados. Así establecidos, los preceptos no son más que las reglas y si se consultan, a propósito de lo que se ve o se oye, se sabrá lo que es bonito y lo que es feo según estas reglas y estas razones [...] La autoridad de estas reglas es considerable, pero después de todo no se trata de una ley. El sentimiento, sin embargo, es aún menos cierto. ¿Quién puede alardear de tener una naturaleza tan afortunada que ha nacido con ideas seguras y claras sobre lo bueno, lo bello y lo verdadero? Todos llevamos en nosotros mismos el fundamento de estas ideas más o menos claras y ciertas, pero al mismo tiempo, desde el nacimiento, hemos recibido –y esto es triste y doloroso de corregir–, miles de impresiones falsas, de peligrosos prejuicios que han debilitado y ahogado la incorrupta voz de la naturaleza. Creo que, en esta incerteza y confusión, el remedio consiste en reforzar el sentimiento con las reglas, y corregir y reforzar el uno con la ayuda del otro, y es de esta unión de regla y sentimiento como se forma el buen gusto.

Razón y sentimiento equivalen: son dos aspectos de la misma cualidad fundamental y natural; por eso no pueden contradecirse ni excluirse, sino solamente colaborar. No es la razón matemática, aquella a la que alude Lecerf, sino una razón que, cuando se cristaliza en la autoridad de las reglas, de los valores reconocidos, se confirma por el consenso de la mayoría. El juicio de comparación al que frecuentemente se refieren los tratadistas de la época es todavía un juicio autoritario, que se fundamenta estableciendo un valor cierto con el que confrontar mecánicamente las otras obras. Para Raguenet, uno de los valores de la música italiana era la originalidad y la novedad de cada ópera; el juicio de comparación acababa por caer, sustituido por la inmediatez del gusto personal. Para Lecerf, en cambio, se trata de estabilizar un modelo –en el caso en cuestión, la mú-

sica de Lully– para «comparar con este modelo las arias y las sinfonías que se oyen». El juicio de comparación tiene, además, una ventaja respecto al examen de la conformidad a las reglas: ahorra cualquier esfuerzo, y exime del ejercicio tanto del corazón como de la razón, proporcionando al mismo tiempo seguridad: «este precepto no es complicado y su aplicación no será dificultosa» (!).

La *Comparaison* de Lecerf es un escrito importante, porque representa el primer intento de compromiso entre el clasicismo y las nuevas exigencias estéticas y filosóficas, establecido al afirmarse el melodrama como elemento cada vez más importante e ineliminable en la sociedad del XVIII. Ya no es posible ignorar el melodrama, condenarlo, prohibirlo, formular anatemas; el enemigo atrapado en la puerta vuelve a entrar por la ventana con las fuerzas y las energías multiplicadas por diez; igual da hacer pactos con el adversario y resignarse al mal menor, aceptando la música en sus formas más monótonas, dócilmente sometidas a la palabra. Lecerf no se separa, pues, del concepto general de la música de sus contemporáneos más que por una más sutil hipocresía conceptual: «la sinfonía no es sino la parte menos esencial de la música, puesto que la música no existe más que para expresar los discursos y los sentimientos de la tragedia, lo que no puede hacer en modo alguno la sinfonía»; así, la orquesta se reduce a los mínimos términos, ya que sólo se le pide un «acompañamiento neto y proporcionado».[30]

Esta aceptación condicionada de la música continuará constante en todo el pensamiento francés: ésta expresa esa voluntad de conciliación, de equívoco comprometido que, probablemente, ha tenido no poco peso en el propio desarrollo de la música francesa, siempre vacilando entre el descriptivismo y la árida fórmula estereotipada, casi temerosa de hacer un discurso independiente, libre, de usar su *propio* lenguaje sin complejos de dependencia. Los conceptos expresados en el cortés coloquio de los cuatro personajes aristocráticos, en el diálogo de Lecerf, se convierten en patrimonio común de la cultura francesa durante casi medio siglo, y con pocas variaciones los encontramos repetidos tanto en los opúsculos, como en los más elaborados y meditados tratados de los filósofos, o en los artículos del *Mercure de France*. La función del *corazón* y del *sentimien-*

30 *Histoire de la musique*, I, p. 147

to se acepta por fin, pero siempre junto a la razón que domina soberana, dictando las supremas reglas. La música que entra ya a formar parte establemente del horizonte artístico y cultural –por lo menos bajo la forma del melodrama–, es aceptada, si bien a disgusto, pero limitada en sus pretensiones como cortejo de su hermana mayor, la poesía, cuyo significado debe seguir puntualmente.

10. *La estética del justo medio y el valor de la ornamentación*

Los principios de la monotonía, de la uniformidad, del justo medio, de la complementariedad y sustancial identidad entre corazón y razón, tantas veces reiterados en los diálogos de Lecerf, se vuelven a encontrar, casi idénticos, en los escritos de casi todos los filósofos de los primeros decenios del XVIII. Crousaz, en su *Traité du Beau*, aun no tratando de música, propone principios idénticos que, si se extendiesen al arte de los sonidos, conducirían a idénticas conclusiones. El buen gusto, también para Crousaz, nos permite «juzgar con el sentimiento lo que la Razón habría aprobado si hubiese tenido a su disposición suficiente tiempo para juzgar a partir de ideas apropiadas».[31] El espíritu humano, en definitiva, está en condiciones, según «los principios especulativos que posee, de decidir con la cabeza fría si un objeto es bello o feo».[32] También para Crousaz la variedad tiene que ser moderada y reducida al mínimo necesario; la propia multiplicidad de lo creado es más aparente que real, dado que ésta puede reducirse a dos o tres principios generales muy simples, haciendo triunfar así la regularidad el orden y la proporción, «tres cosas que gustan necesariamente al espíritu humano».[33] El acuerdo entre sentimiento y razón que Crousaz –igual que Lecerf– asegura, subsiste aunque no se pretenda que el sentimiento sea un principio subjetivo o, peor aún, se confunda con los sentidos o las pasiones. El sentimiento no es más que la razón que aún no ha llegado a la plena conciencia, en el momento en el que intuye la correspondencia del objeto con las reglas, pero toda-

31. Crousaz, *Traité du Beau*, Amsterdam, 1715, p. 69.
32. Ibid., p. 11.
33. Ibid., p. 14.

vía no consigue formularlas completamente. En cambio, la pasión y los sentidos, a los que remitirá preferentemente la música, son condenados por Crousaz, como ya hizo Lecerf y todos los otros clasicistas: constituyen la antítesis de la razón y son el testimonio de una armonía irremediablemente rota.

> Son muy pocas las personas que se sirven de la razón; la mayoría se abandonan a sus sentidos y a sus pasiones. He aquí por qué llaman bello a lo que halaga sus sentidos o a lo que afecta a su corazón con emociones agradables.[34]

Las teorías de Crousaz, insertadas en un rígido marco clasicista, llegan implícitamente a la propia condena de la música como el único arte que tiende a presentarse como puro placer sensible. Así, su presencia, cada vez más molesta para la estética clasicista, lleva a los filósofos o a eludir el tema, como hace Crousaz, o a intentar hábiles compromisos. La vía maestra, ya indicada desde el primer clasicismo, es siempre la de la rígida separación de forma y contenido: la música –la forma– se admite siempre que recubra y ornamente un contenido válido, la poesía, pero sin ahogarlo. La forma representa la concesión al placer sensible; el contenido remite al espíritu, a la razón. Respecto a esto, el abad Pluche debe ser recordado como uno de los más típicos exponentes de ese clasicismo moderado, del compromiso hipócrita con el que se busca salvar los derechos de la razón sin negar aquella pequeña parte de satisfacción a las exigencias del oído, que reclamaba su papel con creciente vigor.

En su gran obra enciclopédica, *Le spectacle de la nature*, se dedican muchas páginas a la música, y es sintomático que se hable de tal arte en el libro VIII, después de las *Profesiones instructivas*. En su gran diseño omnicomprensivo, en el que la naturaleza se presenta como un todo armónico regido por su autor divino, también la música debe encontrar su puesto, y ni siquiera el placer que produce debe descartarse del todo.

> Todos los placeres que podemos experimentar han sido creados para un fin sabio y para invitarnos a obtener, bajo la protección de las reglas, un bien útil al individuo sin perjudicar a la sociedad

34. Crousaz, *Traité du Beau*, p. 52.

> [...] Pero separad este bien o el fin deseado del autor de la naturaleza, del placer que sólo es un signo de éste y su atractivo, y tendremos el desorden. Presentad el placer por el placer; esto es una subversión o, hablando más claramente, es prostitución. La razón debe rechazar cualquier placer cuando éste ya no produce ese bien.[35]

Todo este discurso, en el que el placer se acepta aunque instrumentalizado para otros fines, se refiere a la música. De aquí se deduce lógicamente la condena de la música italiana o, más en general, de la *musique baroque*, es decir, de aquella música que quiere sorprender por la audacia de sus sonidos y de sus armonías; su protesta se dirige más genéricamente a la música moderna, y ni siquiera Rameau, que se asomaba precisamente en esos años al umbral del teatro operístico, escapa a su condena: su música, que sonaba tan atrevida a los oídos más conservadores, era definida como «diabolique».

Entonces, ¿qué tipo de música podrá admitir el rígido intelectualismo moral de Pluche? El sonido es un poco como el color en un cuadro. El color, si no es el color de un determinado objeto, de una determinada figura, no nos dice nada.

> El espíritu no busca colores sino *objetos* coloreados. De la misma manera, los sonidos, en su variedad, nos ayudan a dar colorido a una infinidad de cosas y de pensamientos. Pero si los sonidos se siguen uno tras otro sin referencia ni a un objeto ni a un pensamiento, comenzamos a aburrirnos y ya no son signo de nada [...] Hay un no sé qué absurdo, un inevitable disgusto en una larga sucesión de sonidos, de por sí siempre insignificantes [...] El más bello canto, cuando es sólo instrumental, resulta frío e incluso aburrido al no expresar nada. Es como un bonito vestido separado del cuerpo y colgado en un perchero [...] Las sonatas son música como una pared pintarrajeada es pintura [...] La música pura es una marioneta que da vueltas inútilmente; mejor dicho, ni siquiera eso. De hecho, incluso en los movimientos de una marioneta puede haber una apariencia de sentido. Cuando un mimo gesticula, aunque esté mudo, lo comprendemos: se puede intuir

35. Noël-Antoine Pluche, *Le spectacle de la nature* (1732), VII, p. 110.

> una intención y nadie piensa que esté loco porque sus movimientos no son motivados: son la representación del pensamiento. Pero no se puede decir lo mismo de un espíritu que pasa de la tristeza a las explosiones de risa, de la broma a la ternura, a la cólera y a la rabia, sin motivo alguno para reír o para enfadarse. Pues bien, ¿las sonatas y tantas otras músicas son quizás otras cosa que esto?[36]

Para Pluche ofrecer música al oído humano –y alude aquí, en particular, a la música de los italianos o de aquellos franceses que, en su opinión, son italianizantes, como Rameau– significa rebajar al hombre al nivel de los «pinzones o de los estorninos, que no piensan en nada y que pasan el día entero escuchando y repitiendo puros sonidos».[37]

¿Qué espacio queda para la música? Pluche lo ha indicado claramente con la imagen del vestido sin su cuerpo. La música no puede existir más que como revestimiento del pensamiento; pero, igual como el vestido tiene que atenerse a ciertas reglas de decencia, de buen gusto, de modestia, así la música tiene que revestir la palabra, pero con *simplicidad* y *discreción*. Reencontramos las categorías críticas ya enunciadas por Lecerf: la justificación sobre bases filosóficas de la monotonía y de una reducida ornamentación encuentra, una vez más, una confirmación precisa. Sin embargo, respecto al primer clasicismo, para el que el fin del arte era en primer lugar instruir agradando, Pluche, como Lecerf, añade otra exigencia: el arte también tiene que conmover. De aquí la acusación de aridez a aquella música que sólo se propone el placer del oído. *Lo máximo* que nos da el arte respecto al discurso puramente racional es precisamente esa punzada de emoción, de conmoción que, con todo, no tiene que llegar nunca a estremecer el ánimo: la música, respecto al lenguaje, tiene precisamente la función de favorecer la aparición de aquella inocua lagrimita. El arte tiene que «ocupar el espíritu con un pensamiento recto, con una imagen conmovedora, añadiéndole una emoción proporcionada con la elección de vuestros sonidos».[38]

36. Pluche, *Le spectacle de la nature* (1732), VII, pp. 112-116.
37. Ibid., p. 133.
38. Ibid., p. 119.

Al fin y al cabo, la música se acepta precisamente en esta función accesoria –y, en el fondo, no esencial– de convertir en conmovedor el lenguaje, de endulzar la razón, sin por ello llegar a cambiar su naturaleza. No hay que sorprenderse, pues, si todos los intelectuales y racionalistas, seguidores ideales de Boileau, invocan continuamente los derechos del corazón –acusando a la tan odiada como poco conocida música italiana de aridez y cerebrismo–. Pluche, a la *musique baroque* contrapone la que «extrae sus cantos de los sonidos naturales de la garganta y de los acentos de la voz humana, que habla para comunicar a los otros lo que emociona, sin afectación y sin esfuerzo».[39] Esta cantabilidad a la que alude Pluche, no se debe malinterpretar: no se trata, ciertamente, del gusto por la melodía libre, la que después será predilecta de Rousseau y de los enciclopedistas, sino de aquella música que, consciente de su dependencia, no se separa, no se aleja de la voz humana, de la palabra a la que acompaña.

Es curioso, pero en el fondo no contradictorio, que, para estos teóricos del justo medio, de la *discreción* y de la *simplicidad*, la acusación de aridez y de cerebrismo se empareje siempre con la de hedonismo. El justo medio consiste, precisamente, en evitar el exceso en la ornamentación, el artificio técnico, dirigido únicamente a «divertir al oído» sin instruir ni emocionar el corazón, incluso sin caer en el arte que solamente eduque sin conceder nada al goce. El racionalismo de 1730, cuando escribía Pluche, estaba ya lejano de sus orígenes cartesianos y, para sobrevivir, tenía que plegarse a estos sutiles compromisos. El rechazo incondicional de la música en todas sus formas ha sido sustituido por una tan cauta como hipócrita inclusión en el reino de las artes. La condena del placer del oído, se ha sustituido por una aceptación condicionada: Lecerf justifica y legitima el atractivo de la música y el placer que ella produce remitiendo al amor universal que está en su origen, con vagas reminiscencias clásicas que recuerdan a Plutarco y Teofrasto. Pluche recurre a la idea de la armonía universal y a la bondad de todo lo creado, pero no deja de repetir que el placer separado de un fin noble, instructivo, e incluso del propósito de conseguir emocionar aquel extraño órgano siempre al servicio de la razón que es el corazón, puede incluso «llevarnos al crimen».

39. Pluche, *Le spectacle de la nature*, VII, p. 116.

A pesar de estos ajustes oportunistas, el clasicismo se ha mostrado incapaz, en el plano estético y filosófico, de aceptar y justificar la música entre las otras artes, junto a las otras formas de expresión. Desprovista de cualquier forma de autonomía, relegada al inútil cortejo de la poesía, debatiéndose entre corazón y razón, se ha negado a la música en el nivel teórico aquello a lo que, en cambio, tendía con todas sus fuerzas en el plano práctico, es decir, el placer del oído. La rígida división entre forma y contenido, afirmada por todos los teóricos del clasicismo, lleva al triunfo de la ornamentación concebida como un añadido, como un *ornamento* precisamente, para variar sin alterar la línea simple y discursiva de la música, que debe acompañar el texto poético. El principio de la imitación de la naturaleza que, en términos musicales, significa en última instancia la renuncia a la música en favor de la poesía y, prácticamente, su reducción a acompañamiento servil del texto literario –o, como dice Pluche, a ayuda e impulso para la memoria–, se contrapone al principio del placer del oído, que desemboca en la ornamentación. La belleza musical consiste en saber encontrar el justo medio, el punto de equilibrio entre imitación y placer, dos principios irreconciliables teóricamente, pero conciliables en el nivel práctico. Para los críticos de 1730, música francesa y música italiana se sitúan en dos caras opuestas: la primera, por amor a la verdad, es decir, a la imitación, se arriesga a caer en la monotonía; la segunda, por amor a la variedad, al placer, se desliza hacia la aridez y el hedonismo. Ardua es la búsqueda de la vía del medio, perseguida e indicada como posible solución al dilema; búsqueda de un compromiso imposible porque se basa en premisas filosóficas y estéticas que se demostraron inadecuadas para comprender la naturaleza de la música y su evolución histórica.

II.

La liberación de la música: un intento anacrónico

1. *Tres posibilidades para la música*

Hemos visto cómo en el ámbito del clasicismo no hay uniformidad en la manera de concebir la música, pero incluso dentro de un marco conceptual bastante homogéneo, hay notables disparidades de juicio; e incluso se da el caso de auténticos herejes, es decir, de pensadores que se separan netamente, aunque no siempre conscientemente, de la mayor parte de los pensadores de su tiempo. Con todo, hay al menos dos puntos en los que todos están de acuerdo: la música pertenece a la esfera de lo irracional, de lo que no es razón –comoquiera que se defina la razón–, y respecto a la negatividad, pertenece a la esfera de las ilusiones, de lo maravilloso, del placer sin reglas; en segundo lugar, la música no tiene una vida autónoma y se encuentra en una relación de dependencia respecto a la poesía. Tomando como punto de partida esta perspectiva que hemos llamado clasicista, de tendencia negativa respecto a la música, se pueden vislumbrar diferentes caminos recorridos por los filósofos, por los críticos y por el resto de los músicos para liberar la música e invertir la pirámide jerárquica de las artes.

En primer lugar, recordemos que también quien se mantiene dentro del cartesianismo y, en consecuencia, privilegia la razón, puede descubrir motivaciones suficientes que demuestren la racionalidad intrínseca de la música, para prescindir de sus vínculos con las otras artes. Pero otros caminos llevan completamente fuera del horizonte del racionalismo y del clasicismo. Esquemáticamente, se pueden intuir dos perspectivas en esta dirección, en particular en el pensamiento de los enciclopedistas, por un lado, se ha reconsiderado la relación de dependencia de la música respecto a la poesía, que ya hemos indicado como central en el clasicismo, presentándola de nuevo en términos de integración, de unión en la que ambas artes encuentren su plenitud; pero la perspectiva racionalista puede ser también invertida radicalmente, aceptando el carácter fundamentalmente irracional de la música y, al mismo tiempo, revalorizando lo irracional que cambia de signo los valores tradicionales hasta el punto de atribuir un privilegio a la irracionalidad, capaz de penetrar allí donde la razón no puede llegar.

La segunda mitad de XVIII no indica, ciertamente, el declive definitivo de la concepción clasicista e intelectualista de la música; sin embargo, teóricos, críticos y filósofos han explorado y profundizado en estas vías alternativas que en el Siglo de las Luces parecen las únicas posibilidades para llegar a una revalorización de la música.

Esta *operación* cultural a la que los enciclopedistas, ciertamente, han ofrecido la contribución más importante, se ha producido bajo el estímulo de muchos acontecimientos musicales y no musicales, y no ha sido el fruto de mediación solitaria de pocos filósofos. En la enorme cantidad de escritos de todo tipo sobre la música publicados en la Francia del XVIII, se muestra una cierta dificultad para orientarse. En ensayos nacidos bajo el signo del furor polémico, de la enemistad y de las luchas personales de la crítica militante, las líneas conceptuales no siempre surgen de manera limpia; y no es raro el caso en el que la música no ha sido más que un pretexto para decir otras cosas. Con todo, incluso este furor crítico, el fragor de polémicas que hoy tenemos dificultad para entender cómo apasionaron tanto a los contemporáneos, son el signo de un creciente interés general por la música, de un nuevo compromiso cultural respecto a ella, de un deseo de entenderla en sus nuevas formas, de comparar nuevos gustos y nuevas tendencias. No debemos olvidar que, precisamen-

te en la segunda mitad del siglo, nació una crítica musical y una historiografía entendida de modo moderno. Con ello no se debe pensar que todos los enciclopedistas son revolucionarios ni que todos los escritos sobre la música, los doctos tratados, los opúsculos, los artículos de periódico, las entradas enciclopédicas, llevan la marca de nuevos tiempos, del Siglo de las Luces. El clasicismo sobrevive en muchos aspectos de la nueva cultura; se mezclan viejos prejuicios sobre la música con geniales intuiciones y con apuntes de nuevas perspectivas críticas y estéticas, frecuentemente no desarrolladas o dejadas perder a medio camino. En este trabajo crítico y filosófico se han ido delineando los problemas que hoy, con la distancia de dos siglos, aún están vivos y forman parte integrante de nuestra cultura.

2. *Pitagorismo y cartesianismo*

La concepción de la música elaborada por los teóricos del clasicismo, en los decenios a caballo entre el XVII y el XVIII, son el fruto de polémicas desarrolladas sobre todo entre hombres de letras, libretistas, críticos literarios, ensayistas; los músicos –los hombres más próximos a la experiencia musical– raramente han intervenido en la discusión, y no han contribuido directamente ni a validar ni a contrarrestar las tesis elaboradas lejos de su experiencia. Sin embargo, al lado de esta estética musical de origen literario, sobrevivía una línea débil pero vital de pensamiento musical completamente distinto, con otros problemas y otras perspectivas, que enterraban sus raíces en el pensamiento medieval y de la Grecia clásica.

La especulación de carácter matemático sobre la música ha sobrevivido a través de los siglos, y ha aspirado a una consideración abstracta de la música, a un análisis que, prescindiendo de su aspecto auditivo, de sus efectos sobre nuestra percepción, captase su más profunda estructura de carácter matemático, metafísico, suprasensible. No hablaremos aquí de toda la especulación medieval y renacentista que lleva a considerar la música bajo el perfil matemático, pero interesa seguir el renacer de este filón del pensamiento pitagórico en el XVII-XVIII, probablemente favorecido por el desarrollo de la nueva ciencia de la armonía.

Cuando, en 1724, J. Philippe Rameau escribe su primer tratado (*Traité de l'harmonie*), y quizás aún más en sus últimos escritos teóricos, se sitúa indudablemente en la línea de Descartes, pero no del Descartes que desemboca en el clasicismo de Boileau; Rameau tiene como puntos de referencia ideales el *Compendium Musicae* (1650) de Descartes, o la *Harmonie Universelle* (1636) de Mersenne o, por remontarnos aún más atrás en el tiempo, las *Istituzioni armoniche* (1558) de Zarlino. Éstos son sus únicos interlocutores ideales antes de entrar, quizás a su pesar, en la compleja disputa de Rousseau y los enciclopedistas.

De hecho, Rameau parte del principio de que la música es sobre todo una ciencia, y tal asunto asumía, en su tiempo, una nueva concreción y actualidad: el aspecto científico y matemático de la música se encarnaba en la nueva *ciencia* de la armonía que, desde poco antes de un siglo, se iba elaborando con dificultad. La nueva era en la historia de la música, marcada por el descubrimiento de la armonía y por la práctica del bajo continuo, marca también un renacimiento de los estudios teóricos que encuentran un nuevo terreno fértil para desarrollarse. El pitagorismo sale de los esquemas abstractos de la especulación medieval, según la cual la naturaleza matemática de la relaciones musicales constituía un problema metafísico independiente de la naturaleza sensible del sonido, para transformarse en la ciencia de la armonía, entendida como teorización concreta de la práctica musical de la época. El racionalismo cartesiano representa la base metodológica para el desarrollo de la nueva ciencia, el estímulo para intentar la racionalización de un complejo de *reglas* que se puedan reducir a unas pocas *leyes* fundamentales. En este paso de la pura especulación metafisicomatemática a una ciencia experimental físico-acústica, Rameau hizo una contribución fundamental, aunque en conjunto su obra de teórico no está exenta de aspectos místico-teológicos, aprovechados y retomados después por los románticos.

3. *Tradición luterana y tradición católica*

Para entender en qué medida Rameau se vinculó con Mersenne y con Descartes y, al mismo tiempo, se distanció de ellos, es necesario tener

presente el carácter de la obra de Mersenne,[1] dominada todavía por el dualismo entre la música como ciencia y la música como evidencia sensible, de inspiración cartesiana y de más lejana ascendencia medieval. Sobre este aspecto del pensamiento musical de los siglos XVII y XVIII, ciertamente, ha influido también el componente religioso. De hecho, en los países de tradición luterana, de Lutero a Calvisius, la actitud de los teóricos hacia la música fue completamente diferente y estuvo exenta de cualquier prejuicio moral e intelectualista. En la línea de la enseñanza de Lutero, de su aspiración a simplificar y popularizar la música de la Iglesia, los teóricos alemanes siempre han mostrado hasta el fin del XVIII un fuerte interés por el aspecto técnico-práctico de la música, así como por su intrínseco carácter pedagógico, concibiéndola sobre todo como un potente instrumento de elevación y de educación religiosa.

Para dar razon de una actitud tan diferente respecto a la música que ha llevado a la creación de dos civilizaciones musicales distintas, la alemana y la latina, hay que remontarse, pues, a la reforma protestante a fin de encontrar las raíces de dos tradiciones de pensamiento completamente divergentes.

La Iglesia romana siempre ha tenido una actitud de desconfianza respecto a la música, cuando no ha visto en ella incluso un instrumento del demonio. Con todo, desde los tiempos de la famosa bula de 1322 del papa Juan XXII contra el *Ars Nova*, la Iglesia, a pesar de estar dividida entre el deseo de aceptarla como elemento de fasto y de elegancia mundana en el Vaticano y la exigencia moral de rechazarla como halago a los sentidos, ha elegido el camino intermedio con el Concilio de Trento. La música se puede aceptar siempre que mantenga una función subordinada y auxiliar en el culto, siempre que la trama polifónica, es decir, la propia música, no llegue a ahogar y oscurecer el significado de los textos sagrados. Pero el canto por sí mismo no tiene nada de sacro ni de religioso; puede ser utilizado como *instrumentum regni*, pero con mil limitaciones y cautelas, porque por sí misma la música representa inevitablemente el triunfo del placer sensible. La única forma de música auspiciada por el

1. Para un amplio examen de la obra de Mersenne, que, en este caso, nos llevaría demasiado lejos, remitimos al amplio estudio de Helmut Ludwig *Marin Mersenne und seine Musiklehre*, Halle, 1934

Concilio de Trento es, por ello, el canto llano tradicional, respecto al cual la polifonía sería una copia corrupta.

En la reforma propuesta por Gregorio XII en la breve de 1577, se recomendaba eliminar el canto religioso de todos los vicios que le afectaban, es decir, de «barbarismis, obscuritatibus, contrarietatibus, ac superfluitatibus», para llegar a un «cantus politior». Quizás no era Palestrina el músico más adecuado para la misión que se le encomendó, misión que, según las palabras de Gregorio XIII, se resumía en «purgare, corrigere, superfluitates resecare». El Concilio, al conceder «plenam et liberam facultatem» para realizar la reforma propuesta tras la condena de la polifonía, quizás pensaba en una nueva forma de música más que en el retorno al antiguo y austero gregoriano, realmente poco en consonancia con el fasto de la Iglesia barroca y contrarreformista. La monodia acompañada representó la concreción histórica de esta aspiración aún vaga. El nuevo ideal del *recitar cantando*, aunque nació en un ambiente laico y de finalidad profana en el melodrama, ciertamente respondía bastante bien a las aspiraciones de la Iglesia romana, y a su secular lucha contra la música como arte autosuficiente y como puro goce de los sentidos.

La actitud de la Iglesia romana, realmente, ha dejado profundas huellas; se pueden percibir los ecos del catolicismo contrarreformista sobre todo en el moralismo de los literatos católicos franceses, en su aspiración al justo medio, a una música «simple», «lineal», despojada de lo «superfluo» y de los excesos que pueden oscurecer el mensaje de la palabra. Pero, bien visto, los teóricos matemáticos como Mersenne y Descartes tampoco se separaron mucho de la concepción contrarreformista de la música, aunque su especulación se inserta, como ya hemos dicho, en la música pitagórica. También para éstos últimos la música, como complejo de sonidos percibidos por el oído con placer o desplacer, no tiene nada de razón ni es racionalizable; ésta depende del gusto de cada uno, de asociaciones de ideas casuales. El aspecto sensible de la música, por lo tanto, es condenado una vez más. Pero los sonidos pueden considerarse también desde otro punto de vista, como complejo de relaciones matemáticas y, al mismo tiempo, la música así entendida puede elevarse a los honores de la ciencia.

La teoría musical de Mersenne es típicamente contrarreformista y, por ciertos aspectos, nos retrotrae a un ambiente medieval; toda la cien-

cia de la música se reencuentra en la Trinidad: los tres géneros tradicionales –diatónico, cromático, enarmónico– son el propio símbolo de la Trinidad. Sin adentrarnos en los complicados paralelismos instituidos por Mersenne en la estructura de esta música imaginaria, sin ninguna relación con la práctica musical real de su tiempo, y la religión, siguiendo las huellas de los teóricos medievales y también de los teóricos griegos (se habla también de música de las esferas celestes), lo que interesa poner de manifiesto es la persistencia del dualismo entre música como objeto de los sentidos y música como ciencia racional y, por lo tanto, como fenómeno ahistórico, eterno e inmutable. El filósofo-teólogo se debe ocupar sólo de este segundo aspecto de la música, y el propio Descartes está de acuerdo en este punto: la música como sucesión de sonidos, esto es, como melodía que puede ser justificada racionalmente. En una carta a Mersenne, Descartes afirma que un perro azotado al oír una aria alegre con un poco de costumbre se pone a gemir al oír la misma aria.[2]

Así pues, únicamente el estudio matemático de las relaciones entre los sonidos puede tener un fundamento científico, pero sólo la armonía y no la melodía se basa precisamente en relaciones entre los intervalos. En este dualismo se originó el gran equívoco que ha pesado en toda la estética musical durante todo el XVIII y aún después. Melodía y armonía se convierten, así, en enemigos irreconciliables: según si se considera la música bajo el perfil melódico o bajo el perfil armónico, ésta resultará o como una sucesión de sonidos agradable al oído, pero desprovista de racionalidad alguna por su carácter exclusivamente sensible; o como abstracto esquema racional, objeto de un examen científico riguroso, pero carente de relación con la realidad concreta de la práctica musical. Este dilema ha sido típico del mundo latino, y ha dominado todos los desarrollos del pensamiento musical hasta el romanticismo. Sólo la cultura alemana ha escapado parcialmente a esta alternativa *melodía/armonía* y a todas sus implicaciones filosóficas y estéticas: en origen, no se puede dejar de comprender la actitud radicalmente diferente respecto a la música inaugurada por Lutero.[3]

2. Cfr. Descartes, *Carta a Mersenne*, 18 de marzo, 1630 (I, p. 132).
3. Para dar cuenta de la absoluta ausencia en el mundo luterano de cualquier prejuicio moralista respecto a la música, de las acusaciones tradicionales de insigni-

4. *J. Ph. Rameau: del* Traité de l'harmonie *a la ruptura con los* philosophes

En esta compleja situación cultural, se sitúa la obra del músico y teórico Rameau, quien aun heredando toda la tradición del pensamiento musical que hemos llamado pitagórico, imprime al mismo tiempo un giro importante a la teoría musical y a todos los estudios sobre la música de carácter científico.

Hemos visto que la consideración de la música como ciencia no representa una novedad y, en éste aspecto Rameau se enorgullece de tener como ilustres predecesores al menos a las dos figuras de Mersenne y Descartes. Pero también hemos dicho que esta perspectiva no es suficiente para hacer salir de su aislamiento a la música viva e históricamente

ficancia a la música instrumental con la consecuente división de la música en vocal e instrumental, en música entendida como complejo abstracto de relaciones matemáticas y en música como halago de los sentidos, hay que remitirse al concepto de la música que tenían los primeros reformadores. Merece la pena recordar algunos fragmentos del prefacio del propio Lutero al *Wittgerstein Gesangbuch* de 1524, en el que se muestra con plena evidencia su aspiración a favorecer por cualquier medio la difusión de la música en todas sus formas, así como la educación musical de las masas.

> Creo que cualquier cristiano sabe que entonar cantos espirituales es una cosa buena, que agrada a Dios y no sólo por el ejemplo de los profetas y los reyes del Antiguo Testamento (que se dirigían a Dios cantando y tocando, con himnos y música producida por cualquier tipo de instrumentos de cuerda), sino también desde los inicios de la cristiandad todos han conocido la práctica del canto de los salmos [...] En consecuencia, con el fin de empezar bien y animar a los que pueden hacerlo mejor, yo y diferentes personas hemos recopilado cantos sacros para favorecer la difusión del Santo Evangelio, que ahora, por gracia de Dios, es nuevamente conocido. Estos cantos, además, son adaptados para cuatro voces por el solo motivo que deseo que los jóvenes (que, aparte de ello, tienen que ser educados en música y en otras artes convenientes) tengan con qué sustituir sus cantos amorosos y licenciosos y puedan, en su lugar, aprender cantos educativos y aproximarse al bien como les conviene. Además, yo no soy de la idea de que todas las artes tengan que desaparecer de la Tierra y morir en nombre del Evangelio, como muchos beatos pretenderían, sino que querría sobre todo que éstas, y en particular la música, se dedicasen de buen grado al servicio de Dios, que nos las ha dado y las ha creado.

En el fondo, cuando dos siglos más tarde J. S. Bach afirmaba que la música «no debe orientarse más que al honor de Dios y a la recreación del ánimo» expresaba el mismo concepto común a toda la tradición luterana, por la que la música se concibe como un arte intrínsecamente sagrado y dotado de un poder de elevación para el hombre.

aislada, ni para disipar el halo de desconfianza moral que a mediados del XVIII, estaba lejos de disiparse. Así pues, el mérito del Rameau teórico es sobre todo el haber intentado por primera vez una radical liberación de la música, buscando restituirle plena autonomía y dignidad de arte, acercándose en esto a la mentalidad y al clima cultural de los países luteranos. No es ajeno al significado de la obra del Rameau teórico el hecho de que ésta es también la obra de un músico, el cual, por necesidad, tiene un interés mucho más directo e inmediato por la música respecto al que podría experimentar el puro matemático o el literato. Intento quizás anacrónico, el de Rameau, en una época en la que el pensamiento musical recorría otros caminos y profundizaba, sobre todo, en la idea de la relación originaria entre música y poesía, entre sonido articulado y sonido inarticulado, para intentar salir del dilema impuesto por la tradición clasicista. Sin embargo, aunque sea anacrónico, su pensamiento se impone igualmente en una dimensión de obstinado rigor, por su fría y rígida coherencia de la que emerge en una solitaria grandeza.

J. Philippe Rameau, nacido en 1683 en Dijon, fuera de la metrópolis francesa, con poco más de veinte años, abandona su puesto de organista en la catedral de Clermont para irse a París, donde publica en 1706 su primer libro de piezas para clavicémbalo. Después de algunos viajes entre París y Dijon, Lyon y Clermont, en 1723 se establece definitivamente en la capital, donde, ya célebre no sólo por sus músicas sino quizás aún más por su tratado teórico, entró en contacto con las personalidades de mayor relevancia de su tiempo (músicos, filósofos, literatos) y estrechó vínculos con el ambiente de la corte. En 1722 había publicado su primer y largamente meditado *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, al que siguió en 1726 el *Nouveau système de musique théorique*, más simple pero más claro respecto al anterior, que ya le había dado una amplia fama. Rameau aspiraba a la gloria como teórico de la armonía y no menos como músico, y ello se puede explicar por la constante aspiración, cultivada durante toda su vida, de salir del aislamiento cultural al que la sociedad, en general, condenaba al músico.

El concepto de música como diversión, como ornamento más o menos inútil, encuentra su correspondencia práctica en la posición social del músico como cortesano, como servidor en las casas de la aristocracia o en la corte. Rameau no aceptó esta situación, aspirando a entrar en el mundo de los literatos y de los filósofos, a participar en la vida cultural

de la época. Esta ambición suya, su constante aspiración, no es sólo un dato biográfico y psicológico sino que es expresión de la clara conciencia de la relevancia intelectual del trabajo del músico, de la convicción de que la música, lejos de ser un mero pasatiempo o lo superfluo mal tolerado, debía y podía formar parte con pleno derecho no sólo de las artes sino también de las ciencias y, por lo tanto, entrar en las academias, en los debates culturales, en el mundo de los literatos, de los filósofos, de los matemáticos, de los físicos.

En 1731 Rameau, no habiendo entrado todavía en el mundo del teatro operístico y siendo conocido sólo como organista, compositor de música para clavicémbalo y todavía más como teórico de la armonía, estaba en estrecho contacto con Voltaire, que tenía que escribir el libreto para la ópera *Samson*, que posteriormente no se representó a causa de su tema bíblico. Desde entonces, el nombre de Rameau aparece frecuentemente en la correspondencia de Voltaire, quien escribió otros libretos para su amigo músico. La primera ópera, *Hippolyte et Aricie*, se representó en 1733 en la Ópera de París, pero tuvo un escaso éxito. El músico, que, después de la *querelle des bouffons*, se convertirá en el baluarte del conservadurismo, de la tradición musical francesa contra cualquier novedad del otro lado de los Alpes, ya había sido acusado de *italianismo*,[4] y su primera ópera confirmó las sospechas de los fieles a la vieja ópera de Lully. Con todo, a pesar de esta resistencia y gracias también al apoyo de la corte y del rey, que con ocasión de la representación de *La Princesse de Navarre* en Versalles le había concedido una generosa pensión, confiriéndole el título de «compositor de la capilla real», creado específicamente para él, Rameau se afirma ya como el operista más célebre e incontestado de toda Francia.[5]

4. Ya en 1714 un crítico anónimo acusaba a Rameau de inclinarse peligrosamente hacia el gusto italiano criticándolo por el abuso de disonancias «para hacer exhibición de gran ciencia en un arte que no exige más que gusto y sentimiento» (*Mercure de France*, noviembre, 1714).
5. Ya en 1735 Voltaire profetizaba su éxito y su victoria, por otro lado fácil, contra los lullistas: «Yo entiendo que la profusión de fusas pueda revolucionar a los lullistas, pero a la larga es inevitable que el gusto de Rameau se convierta en el gusto dominante de la nación, a medida que se haga más docta. El oído se forma poco a poco. Tres o cuatro generaciones transforman el oído de una nación». (*Carta a Thiriot*, 1735).

Sus contactos con el mundo de los literatos se amplían: en 1737 su tratado *Génération Harmonique* es examinado y aprobado en la *Académie Royal des Sciences*. Los éxitos se multiplican, y Rameau entra en relación con el círculo de los *philosophes*, gracias también a la amistad con Voltaire: conoce a Marmontel, que escribe algunos ballets para él; entra en relación con Rousseau, Grimm, Cahusac y con el propio Diderot, que quizás participa incluso en la redacción de la *Démonstration du principe de l'harmonie* en 1750. En 1752, la publicación de *Éléments de musique téorique et pratique selon les principes de M. Rameau*, de D'Alembert, de quien hablaremos más adelante, constituye un homenaje del matemático al músico para difundir y hacer más accesible al público su obra de teórico, y marca la culminación de su gloria.

Hasta 1752 el acuerdo con los enciclopedistas había sido perfecto, y éstos últimos habían visto en la obra del Rameau teórico una contribución al ideal común de progreso de las artes y de las ciencias. Pero desde 1752, con la *querelle des bouffons*, comienzan los sinsabores y los desacuerdos: Rameau y los *philosophes* se reencuentran en dos campos contrarios, irremediablemente enemigos. En realidad, la *querelle* no fue, sobre todo para los enciclopedistas, sino la ocasión de profundizar y discutir muchos problemas relacionados con la música, de precisar sus posiciones; de aquí surgió, cada vez con mayor incisividad, con tono cada vez más áspero, la absoluta irreconciliabilidad entre el pensamiento de Rameau y el de los enciclopedistas.

Desde el primer *Traité de l'harmonie* de 1722 hasta el *Code de musique pratique* de 1760, en el fondo, Rameau siempre repitió los mismos conceptos, y no se puede decir que haya habido una auténtica evolución en su pensamiento. Se ha escrito de él, y no sin razón, que todos sus libros son siempre el mismo libro y sólo es diferente el punto de partida y el motivo inicial.[6] Sin embargo, después de 1752, de la contraposición con los *philosophes*, empiezan a emerger cada vez con más claridad las implicaciones estéticas y filosóficas de su pensamiento. Hasta entonces, a los ojos de los mismos enciclopedistas, Rameau había sido el gran músico, el gran teórico de la armonía, el teorizador del bajo fundamental, el inventor de la teoría de la inversión de los acordes; pero tras la

6. Cfr. James Doolittle, *A Would-be a Philosophe: Jean Philippe Rameau*, PMLA, junio, 1959.

querelle des bouffons, Rameau se convierte en el teórico que defiende principios filosóficos equivocados. Desilusionado por la dura polémica, por la soledad y el aislamiento, en los últimos años, el propio Rameau, a pesar de no modificar las ideas ya tantas veces expuestas, llegó a acentuar con intención polémica y a sacar a la luz más explícitamente las implicaciones filosófico-metafísicas de sus teorías armónicas.

5. *La racionalización de la música*

Ya hemos indicado el trasfondo *pitagórico* del pensamiento de Rameau, pero, por recurrir a modelos filosóficos más próximos, sería más exacto definir a Rameau como un cartesiano. Si la música –o, para ser más exactos, la armonía– es una ciencia, la primera preocupación de Rameau es encontrar el principio unificador y fundador de esta ciencia. En su escasa cultura literaria y filosófica, Rameau ciertamente había leído a Descartes, al menos el *Discurso del método*, y debía haber quedado profundamente influenciado por él: «Iluminado por el método de Descartes –escribía en 1750–, que afortunadamente había leído y por el que había quedado muy impresionado, empecé a mirar en mí mismo».[7] Toda la explicación que sigue es una invitación a la experiencia interior originaria como fuente primera e indiscutida de verdad, desde la cual se llega a otras verdades por vía deductiva. Es cierto que la experiencia puede ser de ayuda, pero sobre todo como confirmación de verdades que tienen su fundamento en otros lugares.

> La música es una ciencia que debe tener reglas ciertas; estas reglas tienen que derivar de un principio evidente y este principio no se nos revela sin la ayuda de la matemática. Así, tengo de confesar que, a pesar de toda la experiencia que puedo haber adquirido en la música por practicarla constantemente durante muchos años, sólo con la ayuda de las matemáticas se han aclarado mis ideas y la luz ha sustituido a la oscuridad anterior, de la que ni siquiera era consciente.[8]

7. *Démonstration du principe de l'harmonie*, pp. 7-8.
8. *Traité de l'harmonie*, introducción, p. 5.

Este esfuerzo titánico de Rameau con el fin de hacer científica la música estaba dictado, sobre todo, por la profunda exigencia que él sentía de liberarla del limbo al que el clasicismo racionalista la había desterrado, negándole el único atributo positivo del que podía gozar la expresión humana, es decir, la racionalidad. En esta operación de liberación de la música, Rameau ha seguido la vía más anacrónica y aislada: en una época en la que los filósofos, sobre las huellas de Dubos y de los empiristas ingleses, tendían a separar las artes de las ciencias, a destacar la autonomía de la música y de las artes como lenguajes no racionales, como lenguajes estrechamente vinculados a los aspectos emotivos, instintivos y pasionales de la *naturaleza* humana, Rameau, en cambio, ha querido reafirmar la autoridad única y exclusiva de la razón, privilegiando la música respecto a las otras artes, precisamente por su superior racionalidad. En una época en la que la práctica musical, la armonía, parecía hacerse más transparente, tendiendo a aligerarse y a asimilarse a la melodía, en una época en la que el gusto medio del público se orientaba hacia una música en la que prevaleciese el canto melódico, Rameau ha reafirmado la supremacía de la armonía sobre la melodía, la dependencia de ésta última respecto a la primera.

Como hemos dicho, es evidente que una racionalización de la música puede hacerse únicamente basándose en la armonía, que se presenta no sólo como un complejo de reglas articuladas y unitarias, sino también fundadas en fenómenos físicos naturales como los armónicos.[9] La melodía, cuya importancia y belleza Rameau no niega, siempre se ha considerado en el fondo como un subproducto de la armonía, que representa, por así decirlo, el esqueleto, la estructura sustentadora del entero edificio musical.

> La melodía no tiene menos fuerza que la armonía en la expresión, pero es casi imposible poder formular sus reglas ciertas, puesto

9. Rameau tuvo el mérito de articular todo su sistema en el fenómeno de los armónicos, que, con todo, no había descubierto él. Joseph Saveur, el famoso matemático sordo, un poco mayor que Rameau (1633-1716), fue el primero que calculó el número absoluto de vibraciones de un sonido y que dio una explicación científica al fenómeno de los armónicos superiores, fenómeno ya conocido y descrito por el mismo Mersenne.

> que el gusto es su principal árbitro: así, dejaremos a los felices genios el placer de juzgar en este género del que depende casi toda la fuerza de los sentimientos...'[10]

Es evidente la pizca de ironía con la que alude a estos «felices genios» así como al «gusto», por su irremediable arbitrariedad.

En el momento en que Rameau exponía estos conceptos, la polémica entre defensores de la música italiana y de la música francesa todavía no había llegado a la virulencia que adquirirá unos treinta años después; pero lo que más sorprende es el hecho de que, en aquella época, los términos de la polémica se habían invertido respecto a las posiciones de los decenios siguientes. La Francia clasicista se consideraba la patria del canto simple, no demasiado ornamentado, de la profunda y *natural* expresión, de la música no demasiado estridente, interpretada con una modesta y humilde orquesta que no se superpusiera al poeta, único y verdadero soberano. Italia se consideraba la patria del barroquismo, de las sofisticaciones musicales, los caprichos y de la prepotencia de los músicos que se imponían al oído, órgano enormemente despreciable, excepto como intermediario para llegar al corazón y a la razón. ¡Sentimentales los primeros, áridos e intelectuales los segundos!

Ciertamente no es éste el esquema bajo el que se ha transmitido tradicionalmente la polémica; sin embargo, hay que pensar que la *querelle des bouffons* y la incisiva pluma de Rousseau invirtieron completamente los términos. Únicamente en la segunda mitad del XVIII, Italia se convirtió para los franceses en la patria del *bel canto*, de la melodía, y los italianos se mostraron, siempre por supuesto para los franceses o para una parte de los franceses, como ¡emotivos, sentimentales y pasionales! No obstante, a este giro ha contribuido de manera decisiva también Rameau desde la época de su primer *Traité de l'harmonie* con la rígida división, práctica y teórica simultáneamente, de la música en melodía y armonía.

10. *Traité de l'harmonie*, cap. XX, pp. 142-143.

6. *Rameau, ¿revolucionario o conservador?*

Es bastante significativo que Rameau, hasta los tiempos de la *querelle des bouffons*, pasara por *italianista*; y eso tiene su lógica. Hasta 1733, Rameau prácticamente sólo había sido compositor de música instrumental, lo que era por sí mismo suficiente para atraerle la condena de los *literatos* franceses, en absoluto proclives a este tipo de música; y, en el fondo, siempre demostró, según el parecer concordante de casi todos sus críticos, mayor facilidad para la música instrumental que para la vocal. Si damos crédito a lo que dice uno de sus biógrafos, Decroix,[11] Rameau se debía enorgullecer de saber poner en música incluso la *Gazette de Hollande*, y ello, evidentemente, como gesto de soberano desprecio del músico respecto al texto que se musica, concebido como puro pretexto para componer música. En sus primeras composiciones instrumentales, la claridad arquitectónica, la lúcida y racional simetría son sus primeras preocupaciones; incluso en las composiciones de madurez y de vejez, en sus *sinfonías*, la intención descriptiva no llega a tener nunca colorido impresionista, sino que se mantiene siempre contenido en esquemas arquitectónicos bien definidos. Rameau no es un músico al servicio del poeta; en todo caso, al contrario. Su fe en la fuerza y autonomía expresiva del edificio armónico de la música aparece expresada, de manera igualmente eficaz, en sus tratados como en su música.

Por ello, la acusación de *italianismo* equivalía aproximadamente a la acusación de ser un músico. El nostálgico marqués de Argenson, en sus *Mémoires*, interpreta la llegada de Rameau a la escena de la música en Francia así:

> al final llegó Rameau y es a él a quien debemos este género bastardo que pasa hoy en Francia como música italiana. ¡Verdadero y auténtico destello, sin relación alguna entre el canto y las palabras, entre las arias y la situaciones de los personajes! ¡Ay de mí! ¿No habrá más compositores franceses para nuestras óperas y estaré destinado ya por toda la vida a no escuchar nada más que

11. Jean-Joseph Decroix, *L'ami des Arts ou justification de plusieurs hommes celebres* (1776).

> esta música extranjera, barroca e inhumana? [...] La riqueza de acordes de Rameau aturde el oído e impide el camino del corazón.

Para los nostálgicos de Lully, para los clasicistas, la acusación de apoyar a los italianos equivale, pues, a la acusación de no saber tocar el corazón, de ser áridos combinadores de sonidos por el único fin del placer del oído.

El moderado abad Mably, que escribe antes del inicio del furor polémico de la *querelle des bouffons*, expresa los mismos conceptos en sus *Lettres a Mme. la marquise de P. sur l'opéra*, en 1741, y aludiendo probablemente al propio Rameau, exhorta a los músicos a seguir más de cerca a los poetas y a pensar más en el corazón que en el oído. «El mal es –continúa Mably– que tres cuartos de los franceses que van a la ópera no piensan. No tienen más que oídos y en vez de recordar que la ópera es la imitación de una acción, la consideran sólo como un concierto».[12] Probablemente, incluso Rameau, en su trabajo de músico, tendía a considerar sus propias óperas, su propios ballets, más como *conciertos* que como imitación de acciones, y eso equivalía a la acusación de ser un músico a la italiana, de componer una música que no era sino «horrible fracaso, ruido que aturde» (La Borde).

La reacción negativa respecto a Rameau, por parte de la crítica más conservadora, muy pronto se transformó en una cauta y cada vez más explícita aceptación del músico en el parnaso francés: los críticos perspicazmente se dieron cuenta muy pronto de que Rameau, al menos como músico, no era un revolucionario; no intentaba subvertir la tradición francesa, sino solamente *ponerla al día*. Muy pronto los conservadores ilustrados, tranquilizados también por las estables relaciones de Rameau con los ambientes de la corte, amigo y protegido del poderoso intendente general La Pouplinière, pensionado del rey, se convencieron de que el músico tenía todos los números para ser considerado, más bien, el legítimo heredero de Lully, el depositario de la austera tradición francesa. El desacuerdo con los *philosophes* de la Enciclopedia, en 1762, confirmó y reforzó la convicción de quien identificaba a Rameau con el conservadurismo.

12. *Carta* IV.

7. *La armonía según la naturaleza*

Así pues, hasta 1750, con el inicio de la *querelle*, la bipartición establecida por Rameau entre armonía y melodía había tenido solamente una importancia teórica, y todavía no había entrado a formar parte de la polémica entre defensores y opositores de la música francesa, que ya contaba con al menos cincuenta años de antigüedad. Rousseau fue el responsable de introducir esta especie de falsa alternativa en forma de antinomia dramática en la vieja *querelle*, renovándola así en sus connotaciones, e incluso contribuyendo indirectamente a dar un nuevo colorido a la teoría armónica de Rameau. De hecho, desde entonces, ponerse de parte de los franceses significará afirmar la supremacía de la armonía sobre el canto; ponerse de parte de los italianos significará afirmar la supremacía de la melodía. Rameau y Rousseau se convierten en dos figuras complementarias: sus doctrinas encajan perfectamente una con otra y se iluminan respectivamente. Rameau, después de la *Lettre sur la musique française* de Rousseau, ya no podrá ser tachado de italianismo; su música ya no se mostrará como un cúmulo de ruidos y sonidos carentes de lógica. Rameau será considerado justamente un racionalista, como músico y como teórico; podrá ser acusado de intelectualismo, de falta de abandono emotivo, de no saber tocar el corazón. Pero, esta vez, el *corazón* se entenderá según el lenguaje de la mayor parte de los *philosophes* como lo que se contrapone a la razón, a la abstracción intelectual, como el fluir de la vida frente al rigor de la doctrina, como la movilidad del sentimiento respecto a la inmovilidad del intelecto.

Para captar plenamente el significado de este giro, que no afecta sólo a las polémicas musicales de la época, sino a toda la cultura prerromántica y prerrevolucionaria francesa y europea en la segunda mitad del XVIII, hay que tener presente, en lo que se refiere al pensamiento musical, la intensa confrontación dialéctica entre Rameau y Rousseau, dos personajes incomprensibles el uno sin el otro.

Antes de empezar este tema más complejo sobre las relaciones entre Rameau y el filósofo ginebrino y los enciclopedistas en general, conviene resumir en sus líneas generales la teoría de Rameau sobre la armonía en los tratados escritos hasta 1752, aunque, como hemos dicho, no se puede afirmar que su pensamiento haya evolucionado posteriormente en

modo alguno. Hasta aquel año fue precisándose fuera de la futura polémica, que le conferirá un nuevo colorido, incluso sin cambiarlo en sus líneas principales.

El fundamento de toda la teoría de Rameau es la observación del fenómeno físico de los armónicos. Un cuerpo vibrante, además del sonido fundamental, produce, como es conocido, una serie infinita de sonidos de intensidad decreciente y de número de vibraciones proporcionalmente más alto. El fundamental con el tercero y el quinto armónico forman el acorde perfecto mayor. En definitiva, según Rameau, todos los acordes se pueden reducir a este acorde, que está contenido en los primeros armónicos de cualquier cuerpo vibrante; éste último constituye «el centro armónico» al que todos los sonidos se deben referir, y representa la fuente unitaria de ellos. De acuerdo con esta teoría, fundada en la observación del fenómeno físico y, por lo tanto, *natural* de los armónicos, sirven como formas fundamentales «sólo los acordes resultantes de las superposiciones de terceras (mayor o menor): por lo tanto, tríadas (1-3-5), acordes de séptima (1-3-5-7), acordes de novena (1-3-5-7-9), acordes de undécima (1-3-5-7-9-11) y de decimotercera (1-3-5-7-9-11-13); el decimoquinto grado es la doble octava. Todos los otros acordes se deben considerar formas derivadas, que pueden ser devueltas a su estado fundamental cambiando de octava cada nota del acorde. La nota más baja de un acorde en estado fundamental (por terceras superpuestas) representa el sonido fundamental.[13]

En estos presupuestos ya está contenida implícitamente la famosa teoría de la inversión de los acordes. Rameau fue el primero que afirmó que, desde el punto de vista armónico, por ejemplo, el acorde do-mi-sol, equivale perfectamente al acorde sol-do-mi, es decir, cumple la misma función armónica. Así pues, cada acorde se puede presentar en tantas formas, respecto a las fundamentales, como sonidos lo componen sin cambiar su valor armónico, si bien la forma fundamental es perceptible de manera más clara respecto a sus acordes invertidos. Con esta genial intuición, Rameau ponía las bases de una teoría funcional de la armonía y de una concepción de la música como concatenación de acordes.

13 Para una explicación más amplia, pero elemental y precisa, de los problemas de la armonía, cfr. la voz *Armonía*, pp. 29-30, en *Musica* (Enciclopedia Feltrinelli-Fischer), Milán, 1965.

Este sistema tenía la indudable ventaja de unificar toda la teoría armónica en unos cuantos principios, reduciendo a unos pocos acordes fundamentales toda la variedad posible de acordes de los que puede estar compuesta una música concebida armónicamente. Sin embargo, este sistema basado en la *naturaleza*, es decir, en el fenómeno acústico de los armónicos, tenía un punto débil ineliminable: si en los primeros armónicos se contiene el acorde perfecto mayor, no se puede decir lo mismo para el acorde perfecto menor. Ya Zarlino, por el deseo de encontrar una justificación *natural* a la tríada menor, se vio empujado a trazar una serie de armónicos inferiores, obtenidos de un sonido fundamental por medios matemáticos, imaginando una serie de sonidos cada vez más graves. De esa manera, los primeros cinco armónicos inferiores producirán la tríada menor, simétricamente a los armónicos superiores, esto es, a los realmente existentes.

De Zarlino a Rameau y en adelante, hasta Riemann y Hindemith, todos los teóricos que han querido defender el carácter *natural* de la armonía tonal, han luchado contra esta dificultad, y la única solución posible es precisamente imaginar la existencia de los armónicos inferiores; se trata, sin embargo, de una pseudosolución, en la medida que la solución de los armónicos inferiores no es más que un enmascaramiento de la brecha que se abre en el sistema; el acorde perfecto menor no se *da* en la *naturaleza*, y los armónicos inferiores, como ya se mostraba por primera vez en Rousseau, son un contrasentido; no teniendo la posibilidad de existir realmente, tienen una realidad únicamente matemática.[14]

Estos problemas, pues, surgen de nuestro desarrollo temático, y lo que interesa aquí es demostrar en especial el significado comprensivo del esfuerzo de Rameau; el músico-teórico había empezado aquel proceso de racionalización y de unificación del material musical que los otros científi-

14. Algunos teóricos como Riemann han buscado, siempre con la finalidad de justificar el acorde perfecto menor, la existencia real de los armónicos inferiores, fracasando, sin embargo, regularmente en sus laudatorios como absurdos intentos que corresponden a la búsqueda de la cuadratura del círculo... Se oponen, pues, la obra *Musikalische Logik* (1873) de Riemann, en la que se intenta una demostración «subjetiva», y *Musikalische Syntaxis* (1877), en la que intenta una demostración «objetiva» de la existencia de los armónicos inferiores.

ficos y filósofos de los siglos XVII y XVIII estaban llevando a cabo en el mundo de la naturaleza, con la misma conciencia y la misma coherencia. Si éste es el núcleo de la teoría que se convertirá en el fundamento de la concepción de la armonía tonal hasta el final del XIX y después, el propio Rameau supo después extraer sus consecuencias en el plano estético y filosófico. Por ello, se pueden reconocer hoy dos aspectos relativamente distintos en su pensamiento: por un lado, la teoría de la armonía limitada a un plano estrictamente musical, utilizable en diferentes contextos históricos y culturales, presentándose ésta como una teoría *cientificada*; por otro lado, las deducciones y el desarrollo filosófico que ha extraído el propio Rameau. Esta bipartición de su pensamiento puede parecer un poco abstracta; con todo, es indispensable para poner de manifiesto sus relaciones con los enciclopedistas.

8. *Los* Éléments de musique *de D'Alembert: ¿divulgación de Rameau o traición a Rameau?*

El primero que intuyó la posibilidad de esta doble posibilidad de utilización del pensamiento de Rameau fue D'Alembert. Como matemático, llegó a entender su obra y a interesarse por ella. En 1750 debía haber leído y profundizado en el pensamiento de Rameau, pues había sido encargado por la *Académie des Sciences* de examinar, con Dortous de Mairan y Nicole, la *Démonstration du principe de l'harmonie*.[15] Dos años

15. El *Mercure de France* (marzo, 1750) cita completo el juicio de la comisión que examinó el trabajo de Rameau:

> Creemos que el Bajo Fundamental descubierto por el autor y cuyo origen está en la misma naturaleza es el principio de la armonía y de la melodía; el señor Rameau explica de manera satisfactoria, por medio de este principio, los hechos que hemos mencionado y que nadie antes que él había reducido a un sistema tan claro y comprensible; es decir, los dos tetra acordes de los griegos, la formación de la escala diatónica, los varios valores que puede asumir la misma nota, las alteraciones identificables en una escala y la total indiferencia del oído respecto a ellas, las reglas del modo mayor, la dificultad de entonar entre intervalos consecutivos, el motivo por el que dos terceras mayores o dos acordes consecutivos se prohiben en las sucesiones diatónicas; el origen del modo menor y su subordinación al mayor; el uso de disonancias; las razones del diferente efecto producido por los diferentes géneros diatónico, cromático y enarmónico; las reglas y las leyes del temperamento.

después. D'Alembert publicaba sus *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, obra que debió contribuir bastante a la fama del músico. Aparentemente, el objetivo de D'Alembert era hacer más accesible al público la teoría de Rameau; hoy podríamos decir que se trataba de divulgación, aunque de alto nivel. Sin embargo –a pesar de la satisfacción expresada por Rameau, que consciente de su escasa eficacia literaria estaba muy contento de que su obra fuera difundida e interpretada por un filósofo tan brillante–, ojeando las páginas de D'Alembert es fácil darse cuenta de que, ciertamente, se siguieron las teorías armónicas del músico, pero al mismo tiempo se alteró profundamente su espíritu. El aspecto «newtoniano» de su pensamiento, su esfuerzo unificador y racionalizador se olvidó completamente e intencionadamente, y su teoría se vuelve a encontrar empirizada, reducida a un conjunto de reglas útiles y prácticas.

Rameau, *éclairci, développé et simplifié*, como aparece escrito en el subtítulo de la obra de D'Alembert, es el Rameau aceptado por los enciclopedistas: el formulador de un complejo de reglas coherentes, el ordenador de un material antes caótico e informe, pero no el Rameau filósofo. En todas las entradas de la *Enciclopedia* relacionadas con la armonía se exponen sus teorías, aceptadas como verdades indiscutidas,

> Así, la armonía, en un tiempo sujeta a reglas arbitrarias y a leyes sugeridas por una ciega experiencia, se ha convertido con Rameau en una ciencia geométrica a la que se pueden aplicar reglas matemáticas con mayor utilidad que en el pasado. Éste es el motivo por el que el señor Rameau, después de haber obtenido una gran fama por sus obras musicales, ha conquistado ahora una nueva fama por sus investigaciones y descubrimientos en la teoría de su arte, junto a la alabanza y la aprobación de los filósofos.

La exigencia científica que se encuentra en la base de la investigaciones de Rameau se recoge perfectamente en la relación de los *filósofos* encargados de juzgarlo; merece la pena citar también, como confirmación de la actitud de sus contemporáneos respecto a su obra, el juicio de J. Hawkins, el gran historiador inglés rival de Burney:

> La obra por la que el señor Rameau se ha hecho más célebre es su *Démonstration...* (París, 1750), en la que, como dicen sus compatriotas, él ha demostrado que todo deriva de un único y evidente principio, esto es, el bajo fundamental: por eso, ellos lo comparan a Newton, quien con el solo principio de la gravedad, consiguió explicar todos los fenómenos físicos más importantes; por este motivo ellos quieren definir a Rameau como el Newton de la armonía. (*A General History of the Science and Practice of Music*, V, Londres, 1776, p. 385)

pero lo que D'Alembert no acepta –y mucho menos los otros enciclopedistas– es el concepto de música como ciencia, concepto central en todas la obras de Rameau.[16] Incluso advirtiendo en la introducción de sus *Éléments de musique* que «se puede considerar la musica o como un arte que tiene por objeto uno de los principales placeres de los sentidos, o como una ciencia para la que este arte puede reducirse a principios», poco después D'Alembert restringe y empiriza el concepto de ciencia. Para Rameau, la música no sólo era una ciencia, sino que por muchos motivos podía ser considerada la primera ciencia, la ciencia de las ciencias; para el matemático D'Alembert, la música es ciencia sólo metafóricamente:

> No hay que buscar en este campo la evidencia clara que se encuentra únicamente en la geometría [...] En la teoría de los fenómenos musicales, entrará siempre a formar parte una especie de metafísica que estos fenómenos presuponen implícitamente y que les conferirá la oscuridad que le es propia; en este campo ciertamente no debemos atenernos a lo que se llama una demostración...[17]

El tono empirista domina en todo el discurso de D'Alembert, que tiende a exponer el pensamiento de Rameau como un conjunto de reglas prácticas, utilizables en un campo que, precisamente como arte, no puede ser ciencia. Su misma definición de melodía y armonía está en clara antítesis con la de Rameau:

16. Dada la conciencia *filosófica* que sin duda Rameau siempre demostró, parece extraño que no se diese cuenta de que D'Alembert en sus *Éléments de musique* había modificado y diluido bastante su sistema. No se puede dejar de encontrar una intención adulatoria en la carta al director del *Mercure de France*, en la que Rameau entre otras cosas escribía: «Entre los sabios entre los que propongo con orgullo mis jueces hay uno que sobresale por la simplicidad de su vida, la nobleza de sus principios y la amplitud de su saber. Es de él de quien he recibido el más grande reconocimiento que un estudioso puede desear» (*Mercure de France*, mayo, 1752). Pero diez años más tarde, cuando ya la guerra con los enciclopedistas estaba en su punto álgido, Rameau se retractará de esta carta, y en la *Lettre a M. D'Alembert* acusará al filósofo de haber traicionado su pensamiento.
17. D'Alembert, *Éléments de musique*, introducción.

> La música se divide en dos partes, la *melodía* y la *armonía*. La melodía es el arte de hacer que se sucedan varios sonidos de manera agradable al oído; la armonía es el arte de complacer al mismo órgano juntando varios sonidos al mismo tiempo.[18]

Sin subordinación alguna de una a otra, la distinción se muestra del todo empírica. D'Alembert escribirá sagazmente pocos años después, en la voz *fundamental* de la *Enciclopedia*:

> Preferir los efectos de la armonía a los de la melodía con el pretexto de que una es el fundamento de otra es como si se quisiera defender que los cimientos de una casa son el lugar más agradable para vivir porque encima de ellos se apoya todo el edificio.

El rígido edificio construido por Rameau se derrumba totalmente en la exposición de D'Alembert, y no quedan más que algunas reglas carentes de un centro lógico unificador. La llamada a la ciencia y a la razón es sustituida por la invitación a la observación y a la experiencia. D'Alembert concluye la introducción a su obra así:

> Sólo la experiencia tiene que ser el fundamento [de la teoría musical]: sólo observando los hechos, confrontándolos entre sí, se podrá llegar al fin deseado de delinear una exacta, completa y clara teoría sobre la música.

Ya no se habla de leyes, de fundamento único de toda la música, sino de *hechos*; se trata de reglas, más que de leyes, y D'Alembert precisamente se propone exponerlas, consciente de su valor relativo y contingente: «En la música, como en todas las artes, es deber del artista dar las reglas y seguirlas, pero es trabajo del hombre de genio encontrar las excepciones».[19]

Está claro, ya por estas breves citas, que el espíritu que anima a D'Alembert en la que debería haber sido una simple exposición de la teoría de Rameau es muy diferente del racionalismo de fondo metafísico y teológico que animaba al autor del *Traité de l'harmonie*; con todo,

18. D'Alembert, *Éléments de musique*, introducción.
19. *Traité de l'harmonie*, II.

esta obra de *laicización* del pensamiento de Rameau sirvió, sin duda, para hacer *populares* sus doctrinas, por lo menos en el círculo de los *philosophes*.

9. *Descartes y Leibniz*

Volviendo a la obra de Rameau, nos preguntamos qué significado ha tenido en la historia de la estética musical su intento de «devolver a la razón los derechos que ésta había perdido en el campo de la música».[20] Hemos hablado de cartesianismo a propósito de Rameau y, sin lugar a dudas, Descartes representa un componente fundamental en su obra, el impulso hacia una racionalización, en el sentido de una reducción de una multiplicidad de fenómenos a un único principio. Pero hay otro componente filosófico no menos importante en su pensamiento: algunos aspectos de la filosofía de Leibniz.

El racionalismo cartesiano siempre había distinguido claramente entre razón y emociones, intelecto y sentimiento, como dos dominios rígidamente separados, privilegiando la pura racionalidad. Lo irracional, el campo de las pasiones y de los sentimientos representan la negatividad, un residuo que hay que superar y eliminar para conquistar la única verdad, es decir, aquélla cuyo modelo es ofrecido por las matemáticas. No es éste el ideal de racionalidad para Rameau, quien se aleja notablemente de dicho esquema. Su fin no es excluir de la música el mundo de los sentimientos y de las emociones, sino eliminar la tradicional contraposición entre los dos mundos. Racionalizar la música significa establecer una alianza entre razón y sentimiento, alianza que encuentra su expresión más destacada precisamente en la música. La música expresa sentimientos y emociones, pero no por ello es irracional; el sentimiento mismo es un aspecto, una forma de la razón. El teórico tiene el deber de sacar a la luz la intrínseca racionalidad de la música, su fundamento natural, que constituye el presupuesto indispensable de su poder de expresión; pero el músico puede muy bien «sobresalir en la práctica de su arte, sin tener que

20. *Traité de l'harmonie*, II, prefacio.

sufrir la teoría».[21] El principio fundamental de la música, más que en la esfera de una racionalidad cartesiana, se puede situar en una esfera *natural* más allá de la razón, en una esfera que comprende sentimiento y razón.

Este misticismo de base racionalista, que hace de la música la revelación sensible de la unidad del cosmos, se acentúa en las últimas obras de Rameau, pero ya está presente en el *Traité de l'harmonie*:

> ¡Qué maravilloso es este principio en su simplicidad! ¡Tanta variedad de acordes, de bellos cantos, esta infinita variedad de expresiones tan bellas y exactas, de sentimientos tan bien expresados, todo lo que deriva de dos o tres intervalos dispuestos en terceras, cuyo origen está en un único sonido![22]

Este principio garantiza la autonomía de la música, que no tiene necesidad de recorrer a otras artes para llevar a cabo su poder expresivo, y la separa del arbitrio del «gusto» y del riesgo del hedonismo.

> La expresión del pensamiento, del sentimiento, de las pasiones tiene que ser el verdadero objetivo de la música. Hasta entonces no se había pensado más que en divertirse con este arte; el oído se contenta con alguna flor sembrada aquí y allá, con la variedad de los movimientos, con la acción del cantante que con frecuencia expresa un sentimiento no expresado por la música [...] Con frecuencia se admira la interpretación de una cantante, de un instrumentista, pero ¿qué hay de la expresión? De esto nos preocupamos bien poco.[23]

Rameau, como todos los filósofos de la música en el XVIII, habla de *expresión*. Pero ¿qué significado asume tal concepto en su pensamiento? Para un clasicista, decir que la música es expresiva significa, como mucho, afirmar que puede servir de subsidio y refuerzo u ornamento para la única expresión posible, que es la de la palabra. Para Rameau, en cambio, la música es autónomamente expresiva: expresiva precisamente en sus medios musicales. La expresividad se origina, sobre todo, en la propia

21. *Nouveau systhème de musique théorique* (1726), p. 94.
22. *Traité de l'harmonie*, II, pp. 127-128.
23. *Code de musique pratique* (1760), cap. XIV de la *Expression*.

armonía, es decir, en la variedad de los acordes de que dispone el músico, casi como la paleta para el pintor; y estos acordes son expresivos en la medida en que se basan en un principio racional, reflejan un orden natural y, de alguna manera, providencial, separado del capricho de los hombres, de los diferentes gustos, de la variación de las modas y de los estilos en el tiempo y en el espacio. La expresión musical tiene por ello una base objetiva y, en este sentido, se puede afirmar que la música es una ciencia y que, al mismo tiempo, expresa toda la gama de sentimientos humanos.

> La armonía, con toda seguridad, puede suscitar en nosotros las más variadas pasiones, según los acordes utilizados. Hay acordes tristes, lánguidos, tiernos, agradables, alegres, maravillosos; y, además, se puede defender que un cierto conjunto concatenado de acordes expresará las mismas pasiones; y, aunque esto se encuentre mucho más allá de mis capacidades, intentaré proporcionar la explicación que la experiencia puede sugerir. Los acordes consonantes se encuentran en todas partes, pero tienen que ser usados preferentemente en cantos de alegría y de solemnidad. Sin embargo, puesto que no se nos puede eximir de mezclar con ellos acordes disonantes, hay que hacer que estos últimos surjan naturalmente, que estén preparados en la medida de lo posible y que las partes que se distinguen más claramente, es decir, la más baja y la más aguda, estén siempre entre las consonantes. La dulzura y la ternura se expresan a veces muy convenientemente con disonancias menores preparadas. Los tiernos lamentos requieren disonancias con alteraciones preferiblemente menores que mayores.[24]

Así pues, Rameau pretende crear una especie de vocabulario musical, cuyos vocablos están representados por varios acordes y cuyos significados son fijos e inalterables, independientes de la voluntad y del arbitrio del músico. El recurso a la tríada mayor como fundamento de toda la música no representa la aspiración pitagórica a refugiarse en un principio abstracto, para rechazar la variedad y la complejidad de la experiencia musical o para ponerla en un escalón más bajo. El acorde perfecto, la proporción armónica que «produce la más bella armonía» que se puede es-

24. *Traité de l'harmonie*, II, pp. 141-143.

cuchar. por el efecto estupefaciente cuando se sabe disponer en el orden indicado por la naturaleza».[25] es «maravillosa» precisamente porque contiene todas las otras posibles armonías, y resume de manera concreta y tangible todo el poder expresivo de la música, reconciliando en un único centro, en un único principio, racionalidad y sensibilidad, razón y oído.

> Nosotros podemos juzgar la música sólo con la intervención del oído; la razón tiene autoridad en la materia únicamente en la medida en que está de acuerdo con el oído; al mismo tiempo, nada puede ser más convincente para nosotros que su unión en nuestro juicio. La naturaleza se satisface por el oído y nuestro espíritu, por la razón; no juzgaremos, pues, nada sin su cooperación. La experiencia nos ofrece un número de armonías capaces de una infinita variedad por la que con frecuencia somos confundidos, a menos que giremos la vista a otra causa como su principio: esta variedad siembra por todas partes la duda y cada uno de nosotros, imaginando que nuestro oído no puede ser engañado, desea que éste último sea su único juez. La razón, por otra parte, nos presenta una única armonía, cuya propiedad es fácil de determinar si la experiencia nos asiste. Una vez que la experiencia confirma lo que la razón autoriza, a ésta última se le debe dejar el predominio, dado que nada es más convincente que sus decisiones, especialmente cuando éstas se deducen de un único y simple principio. Confiémonos, pues, a la razón, si es posible, llamando en su ayuda a la experiencia, sólo para reforzar sus pruebas.[26]

Ciertamente, no se puede decir que esta perspectiva estética sea cartesiana: este acuerdo entre oído y razón, entre naturaleza y sensibilidad, recuerda sobre todo a Leibniz, aunque es improbable que Rameau conociera los escritos del filósofo alemán. Es cierto que el ambiente conceptual en el que trabaja Rameau es, por muchos aspectos, más próximo a Leibniz que a Descartes. La concepción de la música como revelación sensible pero racional de la armonía universal recuerda con gran evidencia algunas afirmaciones de Leibniz. Por ejemplo, cuando Leibniz escribía: «Precisamente, como nada es más agradable a los sentidos del hom-

25. *Démonstration du principe de l'harmonie*, p. 28.
26. *Traité de l'harmonie*, II, p. 125.

bre que la armonía musical, nada es más agradable que la maravillosa armonía de la naturaleza, de la que la música es sólo un aperitivo, una pequeña muestra»[27] intentaba explicar justamente esta solidaridad entre sensibilidad y razón en el nombre de la armonía universal. Esta definición leibniziana podría ser compartida en la carta de Rameau y, si a ésta unimos la más célebre definición de la música como «exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi»,[28] se puede comprender mejor la función de la razón también en el pensamiento de Rameau. Ésta no sustituye a la sensibilidad, sino que la integra o, mejor dicho, razón y sensibilidad no son más que dos caras del mismo fenómeno, dos órganos armónicamente unidos y ambos indispensables. El goce musical se produce a través de la sensibilidad, la cual –como afirma Leibniz– lleva a cabo aquel *exercitium occultum*, es decir, experimenta placer al percibir la armonía matemática inmanente en la música, incluso no siendo consciente de ello. Por ello, la música para Rameau es un arte privilegiado, puesto que es el arte más abstracto e inmaterial, pero también el más realista, porque en él se encarna de forma más inmediata la suprema armonía universal. Pero la música no es sólo un arte privilegiado; puede considerarse también como una ciencia, no sólo eso, sino como la ciencia primera.

Este concepto, que tanto escandalizaba a los enciclopedistas, quienes, por el contrario, aspiraban a la separación rigurosa entre arte y ciencia, entre gusto y técnica, no se muestra tan absurdo desde la perspectiva del pensamiento de Rameau. En primer lugar, hay que recordar que el concepto de música como ciencia primera tiene una ilustre tradición que se remonta a todo el pensamiento medieval y, aún después, al pensamiento místico-pitagórico y platónico de la filosofía griega. Por ello, Rameau no hace sino repetir ideas mil veces repetidas, pero con una importante diferencia: en la tradición pitagórica, el concepto de música como ciencia primera implicaba una desvalorización de la sensibilidad y de la música percibida por el oído; en otras palabras, de la música auténtica y verdadera, la que en el medievo se definía despreciativamente como

27. G. W. Leibniz, *Philosophische Werke*, ed. de E. Cassirer, II, Leipzig, 1906, p. 132.
28. *Epistolae ad diversos*, carta 154 a Goldbuch (1712).

musica humana o *musica artificialis*: a ésta se contraponía la *musica mundana* o *musica coelestis*, es decir, la música de las esferas, música perfectamente racional, pero que por eso mismo no podía ser oída.

Con Rameau, en la línea de Leibniz, se produce la abolición de cualquier tipo de separación entre *musica mundana* y *musica humana*, reconciliando razón y oído. La reconciliación entre razón y oído implica también la desaparición de toda diferencia de tipo categorial entre arte y ciencia, arte y ciencia no son más que dos maneras como se revela la verdad, la racionalidad del mundo.

> Es en la música donde la naturaleza parece revelarnos el principio Físico de aquellas primeras nociones puramente Matemáticas, sobre las que se basan todas las Ciencias, a saber, las proporciones aritméticas y geométricas, de las que se derivan las progresiones del mismo tipo que se manifiestan en el mismo instante en que resuena un cuerpo sonoro.[29]

El principio matemático de la música es, pues, universal, natural y fundacional de la belleza de todas las artes, y la primera entre todas es la arquitectura, que utiliza las mismas proporciones en las que se divide el cuerpo sonoro. Y eso, afirma Rameau, «justifica perfectamente la idea, repetida desde hace tiempo, de que en la música se encuentra, de la manera más cierta y más tangible, el principio de todas las artes del gusto».[30]

10. *La música como lenguaje universal*

Es significativo que la obra en la que más explícitamente se extiende el concepto del principio originario de la armonía a todas las ciencias es *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe...* de 1754. Por su título, se diría que la atención de Rameau se centra más en el oído, en el *instinto* para la música, cuyo valor no se menosprecia en absoluto: de hecho, llega a afirmar, dejándonos por un momento descon-

29. *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), prefacio.
30. *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie* (1752), pp. 48-50.

ceptados, que «el oído en música no obedece más que a la naturaleza y no tiene en cuenta en absoluto ni la regla ni el compás, sino que se confía únicamente a la guía del instinto».[31] Pero precisamente en la obediencia a la naturaleza, incluso sin «regla ni compás» se reencuentra el principio matemático. Ni siquiera el oído es infalible, no porque su juicio, escapando a las reglas de la razón, sea indiscutible, sino porque está completamente de acuerdo con la razón, la cual, si sigue a la naturaleza, es infalible. No lejano del fragmento citado, casi para precisar su significado, podemos leer:

> El principio del que se habla no es sólo propio de las artes del gusto [...] sino que tiene que ver también con todas las ciencias reguladas por el cálculo, lo que no se puede negar sin negar al mismo tiempo que todas estas ciencias están fundadas en las proporciones y las progresiones, de las que la naturaleza forma parte en el fenómeno del cuerpo sonoro.[32]

Se hace más evidente ahora el motivo de la profunda fractura en el plano filosófico con los enciclopedistas: mientras que éstos últimos aspiraban a una concepción, por decirlo de algún modo, plural del universo, tendiendo a separar los valores, establecer la autonomía de los diferentes campos –en particular el del arte respecto al de la ciencia–; Rameau, en cambio, se aproxima a una concepción monística y orgánica del universo, con un trasfondo teologizante que emerge de manera más evidente en la obras de vejez. El cuerpo sonoro asume las características y los atributos divinos:

> todo ello contiene sin poder ser contenido... ¡Qué sublime idea! Idea verdaderamente animada, que presenta al espíritu la más grande imagen que nos podemos formar del Creador! ¿Es posible hablar de teología sin pensar en este principio?[33]

Aún más explícitamente y polémicamente, concluye lo siguiente en la *Lettre aux Philosophes* (1762):

31. *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie*, p. 21.
32. Ibid.
33. *Origine des Sciences* (1761), pp. 13-14.

> Si el Creador, no queriendo manifestársenos de otra manera que a través de su gran obra, ha establecido causas secundarias para ayudarnos en nuestra existencia, ¿creemos tal vez que, para contribuir al progreso de nuestra inteligencia, no ha podido crear un principio, que se hace palpable a nuestros sentidos, con el fin de inducirnos a comparaciones más profundas?[34]

El *corps sonore* se ha convertido así en la manifestación material del espíritu de la divinidad; el mismo espíritu divino hecho carne, la fuente del progreso y de toda conciencia para el hombre.

Sin embargo, el progreso del que habla Rameau es bastante diferente de aquél del que hablan los enciclopedistas. Para Rameau, progreso es adecuación a un principio eterno e inmutable, un cometido que nunca se acaba de cumplir. Desde esa perspectiva, también la música permanece sustancialmente idéntica a sí misma, e incluso desaparecen las diferencias de estilo de país a país, de época a época, que tanto gustaban a los enciclopedistas. Para éstos últimos, la música, en su íntima relación con el lenguaje, no podía sino resentirse del diferente carácter de la lengua, de su evolución, de su diferente musicalidad. Para Rameau, la música es perfectamente autosuficiente y, como lenguaje, es absoluto e inmutable porque se basa en un principio natural.

> La mayor prueba que se puede dar contra el oído en la música es querer dar a entender que una nación puede ser más favorecida que otra. La experiencia forma el oído. Hay cabezas igualmente dotadas en todos los países donde reina la música; sólo quien ha pasado sus primeros años en un lugar donde se escucha muy raramente música, puede no ser contado entre éstas.[35]

A parte del evidente ápice de polémica contra Rousseau, Rameau demuestra aquí que sabe extraer todas las consecuencias de su pensamiento para aproximarse, con una férrea lógica, a una concepción teológica y universalista de la música.

Después de 1755, Rameau, en sus últimos años de vida, estaba cada vez más aislado; profundizando y excavando cada vez más en su teoría

34. Carta publicada en el *Journal de Trévoux*, agosto, 1762.
35. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), p. 7.

armónica, de ella surge con claridad y ejemplar rigor una concepción estética, filosófica y musical que se encuentra en las antípodas de la mayoría de sus contemporáneos. Rameau se separa y se contrapone al racionalismo clasicista con su radical revalorización de la música pura instrumental y de la autonomía del lenguaje musical, privilegiándolo respecto a todas las artes; pero, en la misma medida, se separa del pensamiento musical de los *philosophes*. En una época en la que los enciclopedistas en el plano teórico y los músicos en el plano práctico –no sólo en Francia sino también en toda Europa– tienden cada vez más a destacar las características nacionales de los estilos musicales, a captar las peculiaridades propias de cada pueblo, a afirmar la pluralidad de las tradiciones retomando los cantos populares, introduciendo una perspectiva histórica en el campo musical basada en el concepto ilustrado de progreso, Rameau defiende solemnemente la eternidad y la universalidad del lenguaje musical. En una época en la que se tiende a profundizar y a radicalizar la antítesis entre arte y ciencia, entre gusto y razón, entre oído y reglas, Rameau reafirma la fundamental unidad del arte con la ciencia, del oído con la razón, de las reglas con el instinto musical;[36] y, aún más, mien-

36. Por ello no podemos estar de acuerdo en absoluto con el juicio de Girdlestone (*J. Ph. Rameau*, Desclée de Brouwer, Brujas, 1962, traducción del inglés), quien, en su amplísimo estudio de toda la obra musical y teórica de Rameau, juzga su estética como perfectamente en consonancia con la de sus contemporáneos.

> Rameau n'a nulle part formulé son esthétique comme un ensemble mais elle est implicite à travers tous ses écrits et s'exprime par fragments dans beaucoup de ses pages. L'absence d'une exposition systématique n'est pas gênante car sa philosophie de l'art ne diffère pas de celle de son époque et il suffit de connaître les opinions sur la musique de La Motte Hudar, Le Cerf de la Vieville, l'abbé Du Bos, l'abbé Pluche, le père André et de bien d'autres pour connaître les siennes. (p. 497)

Bastante más próximo a nuestra tesis y a nuestra intención interpretativa es el juicio de Snyders (*Le goût musical en France aux xvii^e^ et xviii^e^ siécles*, Vrin, París, 1968), quien, en pocas pero densas páginas, puecisó con mucha agudeza la posición de Rameau en la cultura francesa del XVIII, contraponiéndolo con toda justicia tanto a los enciclopedistas como al clasicismo racionalista (pp. 71-85). Rameau está aislado y los intentos de aproximarlo a las corrientes estéticas francesas de su época falsean irremediablemente su pensamiento, que se relaciona sobre todo con la más antigua tradición matemático-pitagórica, incluso proporcionándole una interpretación original.

De igual modo, no podemos estar de acuerdo con Girldlestone; disentimos, por los motivos ya expuestos anteriormente, de Lasserre (*Philosophie du goût*

tras que sus contemporáneos tienden a separar la técnica del resultado artístico, los elementos acústicos de la música de sus efectos emotivos y afectivos, Rameau identifica los elementos técnico-acústicos de la música con su resultado artístico,[37] eliminando todo dualismo entre corazón y cerebro, entre intelecto y oído. No en vano, si, por un lado, Rameau afirmaba querer «devolver a la razón los derechos que había perdido en el campo de la música», por otro lado, siempre se había defendido de la fácil acusación de intelectualismo y aridez.

Concluiremos citando la famosa carta que Rameau escribió en 1727 a Houdar de La Motte pidiéndole un libreto. La Motte el brillante literato y libretista, parece que ni siquiera respondió al músico, no deseando quizás comprometer su fama con un músico de ideas tan diferentes de las suyas, acusado además de ser un simpatizante del estilo italiano y de

musicale, Calmann-Lévy, París, 1931), quien identifica la causa de Rameau con la del clasicismo francés. Si bien, como músico, sobre todo en la segunda mitad del XVIII hasta la llegada de Gluck, el Rameau operista se había convertido, queriéndolo o no, en el estandarte del conservadurismo en la artificiosa disputa entre música italiana y música francesa, sin embargo, ni siquiera como músico, por su vocación preeminente por la música instrumental, se ajusta al gusto del clasicismo, completamente ajeno a este tipo de música. Por otro lado, su tardía iniciación al campo de la ópera y del ballet parece más una concesión a la moda, dictada quizás por el deseo de éxito, que por una íntima vocación. Aunque en su obra de pensador y de músico nunca estuvo animado por un espíritu revolucionario y de oposición al pasado, y sus contemporáneos, por las polémicas en las que se encontró quizás a pesar suyo, le hicieron asumir el papel de conservador, objetivamente y considerado desde una perspectiva histórica, Rameau se nos muestra como un personaje aislado y anacrónico en su siglo. Su pensamiento volverá a adquirir actualidad en el siglo siguiente: su mística teológica la volvemos a encontrar en los primeros románticos, de Wackenroder a Schelling, mientras que la parte más técnica y científica de su teoría será retomada y desarrollada por los teóricos de la *Musikwissenschaft* en la segunda mitad del XIX.

37. Muy inteligentemente, Paul Lang (*Music in Western Civilization*, 1941) ha sacado a la luz este aspecto del pensamiento de Rameau: «Él quiso demostrar que la materia física de la música constituye una unidad con la materia artística; por ello, la naturaleza del material artístico constituye una unidad con la naturaleza de la materia física del mundo sonoro. Llevado a sus últimas consecuencias, ello significa que el *corpus juris* de la estética musical es la acústica» (p. 546).

arriesgarse por primera vez con la ópera. La carta fue publicada un año después de la muerte de Rameau en el *Mercure de France* (octubre, 1765):

> Cualquier motivo que tengáis, señor, para esperar un resultado menos rentable de mi música operística respecto al que podríais obtener con un compositor más experto en este tipo de música, me permito no estar de acuerdo con él y, al mismo tiempo, deseo defenderme de este prejuicio sin considerar, sin embargo, que mi doctrina me proporciene ventaja alguna. Cuando se habla de un músico docto, generalmente, se entiende un hombre al que no se le escapa nada en las diferentes combinaciones de notas, pero se le considera talmente absorto en estas combinaciones como para sacrificarlo todo: el buen sentido, el sentimiento, el espíritu, la razón. Pues bien, ése no es más que un músico de escuela, y en las escuelas se preocupan sólo de las notas y de nada más. Y por ello, en este caso, se tiene mucha razón al preferirlos a un músico que se dé menos aires de hombre de ciencia, pero que esté dotado de un mayor gusto. Sin embargo el músico cuyo gusto se basa sólo en comparaciones medidas según sus sensaciones no puede destacar sino en algunos géneros, esto es, en los que son próximos a su temperamento. ¿Es de carácter tierno? Expresará ternura. ¿Tiene un carácter vivo, alegre, bromista? Su música lo reflejará. Pero ponedlo a prueba con otros caracteres y ya no lo reconoceréis. Por otro lado, puesto que se basa únicamente en su imaginación, sin ninguna ayuda del arte por lo que respecta a sus relaciones con la expresión, se agota muy rápido. Al primer ímpetu es todo fuego, pero este fuego se consume en la medida en la que querría alimentarlo, y en su música no se encuentran más que repeticiones y banalidades. Por ello, podríamos esperar que se encontrase para el teatro a un músico que estudiase la naturaleza antes de pintarla, y que con su doctrina supiese escoger aquellos colores y aquellos matices cuya relación con las expresiones necesarias le hubiesen hecho sentir su espíritu y su gusto. Estoy muy lejos de creer que sea yo mismo ese músico, pero al menos pienso que poseo más que otros el conocimiento de los colores y de los matices de los que los otros tienen ideas confusas y que usan sólo de vez en cuando. Ellos tienen gusto e imaginación, pero limitados al área de sus sentimientos, por lo que diferentes objetos se combinan según algunos modelos de colores, más allá

> de los cuales ellos no ven nada. La naturaleza no me ha privado del todo de sus dones, y no estoy tan fascinado por las combinaciones de notas que olvide su íntima relación con lo bello natural que gusta en sí mismo pero que no se encuentra fácilmente en un terreno no cultivado y agotado.

En esta suerte de autodefensa se condensa toda la estética de Rameau: obligado a defenderse en dos frentes, descubre sus cartas con extrema claridad. El músico se preocupa de no ser acusado de árido intelectualismo, pero, al tiempo, se preocupa igualmente de no ser confundido con los que aspiran al fácil sentimentalismo, a la música hecha únicamente para intensificar el alcance emotivo de un texto literario. No se trata de una posición de ilustrado equilibrio o de equidistancia entre el clasicismo racionalista y la nueva estética del gusto de trasfondo empirista y *sensista*. La posición de Rameau es diferente y, en cierto modo, no comparable con las de sus contemporáneos, y solamente puede aproximarse por ciertos aspectos relativos a la concepción del arte de Diderot, basada en una visión organicista del hombre y de la naturaleza. No sorprende que el ala clasicista de la cultura francesa lo haya mirado con desconfianza, identificándolo como un sospechoso defensor de su causa, y que los enciclopedistas, incluso valiéndose de sus teorías sobre la armonía, rechazaran enérgicamente sus implicaciones en el plano estético y filosófico.

III.

El lenguaje originario del hombre

1. *Los enciclopedistas y la* querelle des bouffons

Ninguno de los enciclopedistas ha ejercido la profesión de músico y, sin embargo, todos han dejado escritos, opúsculos, artículos relacionados en algún modo con la música, sin contar las más de ochocientas voces musicales de la *Enciclopedia* que llevan la firma no sólo de Rousseau, como con frecuencia se cree, sino de casi todos los enciclopedistas más importantes. Se nos podría preguntar por qué la música, la última entre las artes, despreciada y excluida del reino del Parnaso, ha suscitado tanto interés entre los *philosophes*.

En primer lugar, hay que redimensionar la imagen que, con demasiada frecuencia, nos hemos hecho de su obra y de su función en la cultura francesa y europea. Incluso sin infravalorar su importancia, su obra de renovación y frecuentemente de ruptura respecto a la tradición, no podemos olvidar que ellos no se presentan como revolucionarios; en el campo de la música, se vinculan estrechamente con el clasicismo francés, aunque lo modifican desde el interior, de forma lenta y con frecuencia profunda, a través de la introducción de nuevos elementos que derivan en parte de la estética del empirismo inglés, en parte del pensamiento de

Rameau, en parte de los resultados de los estudios de los lingüistas y, por último, de las nuevas experiencias musicales provenientes del otro lado de los Alpes. Además, antes de prepararse para un estudio del pensamiento sobre la música de los enciclopedistas, conviene distinguir las diferentes posiciones y corrientes de pensamiento, las distintas personalidades. Respecto a la música, con demasiada frecuencia nos vemos tentados a identificar el pensamiento de los enciclopedistas con el de Rousseau, así como nos vemos tentados a limitar su interés por la música a la *querelle des bouffons*. Indudablemente, las *querelles* musicales han representado un fortísimo estímulo para el desarrollo y la adquisición de una conciencia crítica e histórica respecto a la música; pero sería injusto reducir su pensamiento a la participación –aunque combativa– en estas vivaces y pintorescas polémicas. En el fondo, las *querelles* han sido sólo la ocasión, el pretexto para ir más allá y construir los fundamentos de una profunda renovación en el pensamiento musical europeo. Con todo, es cierto que los escritos de Rousseau –el más afortunado de los enciclopedistas, por la difusión de su pensamiento fuera de las fronteras de Francia– han dejado una profunda huella en todos los pensadores italianos, alemanes e ingleses de la segunda mitad del Setecientos y aún después, cuando la importancia y el fervor de las *querelles* ya se había aplacado.

Así pues, consideramos el pensamiento de los enciclopedistas, al menos en parte, desde una perspectiva más amplia, no sólo ligado a los acontecimientos ya demasiado conocidos de la *querelle des bouffons*, a las enemistades personales y a los aspectos más fútiles, aunque también más llamativos, de las disputas musicales de esos años. Con todo, vistas en conjunto, estas *querelles* aportan un elemento nuevo al debate musical: marcan un nuevo tipo de relación entre música y cultura. Quizás por primera vez, un problema estrictamente musical y de naturaleza casi técnica (la superioridad de la armonía o de la melodía) se convierte en un problema de interés general, lleno de implicaciones estéticas y filosóficas. Hombres de cultura, filósofos, críticos advierten claramente las implicaciones generales de la disputa y, por primera vez, la música pasa a formar parte del mundo de la cultura saliendo de sus límites tradicionales, es decir, el mundo de la pura evasión o de la pura especulación teórica.

Este nuevo rostro de la música, su participación en un mundo del que hasta ahora se había mantenido alejada, hacía tiempo que se iba esbozan-

do y preparando; en el fondo, el propio clasicismo, atrayendo la atención del literato, del filósofo sobre las relaciones entre poesía y música, entre palabra y sonido, incluso en su actitud de hostilidad hacia la música, contribuyó a ampliar el horizonte cultural y la perspectiva desde la que se puede considerar el arte de los sonidos. Por ello, al fin y al cabo, los enciclopedistas no son sino los herederos del clasicismo aquellos que han continuado y profundizado el debate iniciado por éstos sobre las relaciones entre música y lenguaje, aunque lo han dirigido a vías distintas y más fecundas, valiéndose de nuevas experiencias musicales y de nuevas aportaciones culturales.

Ya hemos indicado que algunas categorías estéticas predilectas del clasicismo –amor a la simplicidad, la discreción, la música no demasiado ruidosa y, por tanto, no recargada desde el punto armónico, etc.–, las hicieron propias precisamente los adversarios de la tradición francesa, cambiando el énfasis. La gran polémica entre defensores de la armonía y defensores de la melodía produce una inversión total en las posiciones tradicionales y en el gusto del público, junto a una gran confusión terminológica y conceptual en los debates filosóficos, donde se mezclan ideas nuevas con ideas viejas, exigencias simplemente filosóficas con simples tendencias hacia estilos musicales distintos y frecuentemente con vagas aspiraciones políticas y sociales. Este confuso entrecruzarse de planos distintos, si bien crea dificultades al historiador para deshacer una madeja tan enredada, no es un dato negativo de por sí, sino, como hemos dicho antes, un indicio de que la música se convierte en parte integrante y no secundaria del gran debate de ideas de la Francia de la segunda mitad del XVIII.

La *querelle des bouffons*, cuya crónica de acontecimientos no reconstruiremos de nuevo,[1] se inicia prácticamente en 1752 con ocasión de

1. Existe una vasta bibliografía sobre este tema, sobre todo desde el aspecto de la crónica. Por ello hemos considerado inútil reconstruir aquí la historia de la *querelle des bouffons*, puesto que el objetivo de este trabajo es otro; remitimos, pues, a los numerosos estudios publicados en estos últimos decenios, y destacamos en particular: E. Hirschberg, *Die Encyclopädisten un die Französische Oper im 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1901; J. Tiersot, *J.-J. Rousseau*, París, 1912; L. Striffling, *Le goût musicale en France au XVIII siècle*, París, 1913; A. R. Oliver, *The Encyclopedists as Critics of Music*, Nueva York, 1947.

la representación de la *Serva padrona* de Pergolesi por una compañía de *buffoni* italianos, pues puso de manifiesto una fractura profunda en el gusto musical de los franceses. Esta representación fue la ocasión el elemento catalizador para que pudieran concretarse, tomar cuerpo aspiraciones existentes ya desde hacía tiempo, aunque confusamente. Pero lo que más interesa aquí no es tanto el examen de los juicios críticos expresados generalmente con extrema violencia por las dos partes respecto a las dos músicas, italiana y francesa, como el significado estético y el alcance cultural de dichos juicios. Música italiana y música francesa representaban, de hecho, más que estilos diferentes, tradiciones musicales diferentes, dos concepciones diferentes de la música. Los músicos, al menos hasta Gluck, no toman parte todavía en el debate; los protagonistas no son tampoco los críticos musicales de profesión o los historiadores de la música, sino los filósofos, los literatos, los matemáticos, los ensayistas, los polemistas; es decir, hombres acostumbrados a la confrontación de ideas quizás más que al profundo conocimiento de la música. No debe sorprender, pues, la tendencia a convertir en abstracto y genérico el debate más que a concretarlo, haciendo prevalecer el componente ideológico sobre el concreto y único juicio crítico. No es por ello de gran interés discutir las razones y los errores de los detractores de la música francesa o de la música italiana, porque música francesa y música italiana constituían dos expresiones estereotipadas que resumen dos concepciones distintas de la música.

2. *J. J. Rousseau antes de la* querelle

Esta actitud frente a la música, la tendencia a ideologizar la confrontación crítica y a ampliar el debate, es típica de J. J. Rousseau, el enciclopedista que ha dejado el complejo de escritos sobre la música más orgánico, quizás el único que formuló una teoría unitaria y coherente. Por eso Rousseau ha tenido tanto éxito como teórico de la música; todo el pensamiento europeo de la segunda mitad del XVIII ha estado influido por sus escritos, y aún hoy se tiende a identificar todo el pensamiento de los enciclopedistas con Rousseau, si bien, en realidad, él no representa más que una línea, ciertamente muy importante, del pensamiento musical del XVIII.

El interés por la música ha sido constante en toda la vida de Rousseau, pero su pensamiento ha ido madurando lentamente. La *querelle des bouffons*, con la comparación relativa entre las dos escuelas musicales, ha sido la ocasión más importante, el estímulo, para un definitiva formulación de su teoría sobre el origen de la música y del lenguaje. No interesa aquí el examen de los escritos sobre música anteriores a 1752, aunque los intereses musicales de Rousseau habían sido quizás más vivos en el periodo juvenil, hasta el punto de haber estado tentado varias veces de dedicarse exclusivamente a la música como compositor. Testimonio de esta pasión, si bien siempre un poco a nivel de aficionado, es su *Projet concernant des nouveaux signes pour la musique* (1743) y sobre todo su actividad de compositor. Músico singular, que con frecuencia no se dignaba a escribir los acompañamientos a sus simples melodías y confiaba tal deber ingrato a otros músicos.[2] Sin embargo, antes de la *querelle des bouffons*, sus ideas sobre la música todavía no debían ser claras o, por lo menos, debían estar condicionadas por sus aspiraciones al éxito como músico y, por tanto, por el deseo de ganarse las simpatías de los músicos más influyentes y, en particular, de Rameau. No nos debe sorprender si, todavía en 1750, podía escribir un *Parallèle* entre la ópera francesa y la italiana, en que concluía a favor de la música francesa alabando en ella la presencia de lo maravilloso. Pero ya después de la crítica feroz que Rameau hizo de su obra *Les Muses Galantes* en 1745[3] y un intento de

2. El propio Rousseau, con cierta ingenuidad, escribe en *Confessions* (libro VII), a propósito de la composición de su ópera-ballet *Les Muses Galantes*: «Esta vida de retiro supuso una gran ventaja para mi trabajo y en menos de tres meses mi obra, letra y música, estuvo terminada. No me quedaba más que hacer algunos acompañamientos y algún pasaje de relleno. Este tipo de trabajo me molestaba mucho. Propuse a Philidor que se ocupara prometiéndole una parte de las ganancias. Vino a mi casa dos veces, escribió algún pasaje para el acto de Ovidio, pero no pudo dedicarse mucho a este trabajo fatigoso con la perspectiva de un provecho lejano e incierto. No volvió más y tuve que apañármelas solo».

3. La representación tuvo lugar de manera privada en la casa de La Pouplinière, el famoso mecenas, protector de Rameau y en presencia de éste último. He aquí lo que escribe el propio Rousseau en las *Confessions* (libro VII):

> Rameau, en esta casa, hacía de bueno y de malo al mismo tiempo, como se suele decir. Pensando que había visto con favor la ópera de uno de sus discípulos, quise mostrarle la mía. Rehusó examinarla diciendo que no podía leer partituras porque con ello cansaba demasiado. La Pouplinière dijo que, entonces, se la podía dejar oír.

reelaboración de *La princesse de Navarre*, obra de Voltaire y Rameau, maduró lentamente en él el propósito de orientar de modo distinto también su actividad de compositor. Con el ejemplo de los intermedios italianos, escribió la famosa opereta *Le devin du village*, representada con éxito en 1752 en Fontainebleau, justo al principio de la *querelle des bouffons*, a pocos meses de distancia de la representación de la *Serva padrona* por parte de la famosa *troupe* de bufones en el *Théâtre Italien* de París. Al año siguiente salía a la luz la *Lettre sur la musique française*, el opúsculo con el que Rousseau, con deliberado cálculo, habría puesto patas arriba el mundo musical parisino, ganándose muchos enemigos pero también muchos seguidores. La forma perentoria, la formulación de sus tesis en un estilo que no dejaba posibilidad a compromisos y a discusiones, la violencia verbal, todo ello estaba proyectado intencionalmente para crear dos partidos enemigos e irreconciliables.

3. *El equívoco de* Le devin du village

*Le devin du village** podría haber sido la anticipación y la ejemplificación práctica de sus teorías; al menos ésas eran las intenciones de Rousseau. Pero, en realidad, hay un desfase entre *Le devin du village* y la *Lettre sur la musique française*, que merece ser analizado; este desfase muestra, en el fondo, la artificiosidad de la *querelle des bouffons* o, mejor

y me ofrecí a reunir músicos para ejecutar algunos fragmentos, yo no pedía nada mejor. Rameau consintió rezongando y repetiendo a continuación que algo muy bello debía ser la composición de una persona que no seguía la profesión paterna, sino que había aprendido la música solo. Me apresuré a escoger cinco o seis fragmentos. Me dieron una decena de instrumentos y como cantantes a Albert, Bérard y Mademoiselle Bourdonnais. Rameau ya con la obertura empezó a dejar entender, con elogios exagerados, que no podía ser mía. A cada fragmento, mostraba signos de impaciencia, pero en un aria de contralto en la que la parte vocal era fuerte y sonora y el acompañamiento muy brillante, ya no supo controlarse: me interpeló con una brutalidad que escandalizó a todos, manteniendo que una parte de lo que había oído era obra de un artista consumado y el resto, de un ignorante que no conocía siquiera la música. Y era verdad que mi trabajo, en ocasiones desigual y sin regla, era a veces sublime y a veces muy simple, como puede ser el trabajo de quien se mueve sólo por el impulso de su genio, no sostenido por la ciencia. Rameau quiso ver en mí sólo un pequeño saqueador, sin talento y sin gusto. Los presentes, y sobre todo el amo de la casa, no pensaron lo mismo.

dicho, muestra que los objetivos de la *querelle*, al fin y al cabo, son diferentes de los que se declararon explícitamente.

¿Con qué tradición entronca *Le devin du village*? Dando por descontado que Rousseau, ciertamente, no puede ser considerado un gran músico, y que su éxito se debió sobre todo a motivos polémicos e ideológicos, su opereta interesa más por su estructura y por las intenciones que animaban a su autor que por su valor intrínseco. Entre la *Serva padrona* de Pergolesi y *Le devin du village* de Rousseau, a pesar de las intenciones del filósofo de imitar –al menos en el género– el intermedio cómico del músico italiano, el parentesco es bastante escaso, así como el éxito que innegablemente tuvieron ambos intermedios es de una clase bastante distinta. El primero, aparte de que no estaba en su primera representación y de que, cuando fue interpretado en 1746, nadie gritó «milagro», sino que pasó del todo inadvertido, fue representado en el *Théâtre Italien*, mientras que el intermedio de Rousseau fue representado por primera vez en Fointainebleau ante toda la corte, y el año siguiente en la Ópera de París, con la audiencia de la tradicional y aristocrática ópera francesa.

Así pues, la corte, reunida para aplaudir *Le devin du village*, ¿acaso se convirtió súbitamente a la nueva música, sintió la fascinación de la llamada de la «naturaleza», la vuelta a la simplicidad, a la verdad, o se dejó engañar por el joven compositor, aunque no del todo desconocido, dado que no habían pasado muchos años de su fracaso con *Les Muses Galantes*? Oigamos al propio Rousseau en las *Confessions*:

> Una noche hablamos mucho, antes de acostarnos, y sobre todo de las *opere buffe* que habíamos visto uno y otro en Italia, y de las que ambos éramos entusiastas. Aquella noche, como no conseguíamos dormir, intentábamos imaginar cómo se habría podido producir en Francia la idea de un drama de ese tipo; de hecho, los *Amours de Ragonde*[4] no se le parecían en absoluto. A la mañana siguiente [...] esbocé unos pocos versos, deprisa, y les adapté las melodías que me vinieron a la cabeza mientras escribía los versos [...] Las tres piezas que había esbozado eran el primer monólogo de *J'ai perdu mon serviteur*, el aria del adivino *L'amour croît s'il s'inquiète*, y el último dueto *A jamais, Colin, je*

4. Ópera de Néricault-Destouches con música de Mouret.

> *l'engage*, etc. Estaba tan lejos de pensar que habría valido la pena continuar sin los aplausos y los ánimos de uno y de otra (M. Mussard y Mademoiselle Duvernois), que habría tirado al fuego mis borradores como he hecho tantas otras veces con cosas al menos igual de bellas; pero me dieron tales ánimos que, después de seis días, mi drama ya estaba casi escrito y toda la música esbozada hasta el punto de que en París no me habría quedado más que escribir algún recitativo y los acompañamientos. Terminé todo con tal rapidez que en tres semanas mis escenas fueron copiadas de nuevo y estaban listas para la representación [...] Excitado por la composición de esta ópera, ardía en deseos de escucharla [...] Desgraciadamente, se trataba de un género absolutamente nuevo, al que los oídos no estaban acostumbrados en absoluto; y, por otra parte, el fracaso de las *Muses Galantes* me hacía prever un destino igual para *Le devin* si la hubiera presentado bajo mi nombre.[5]

¿Se trataba realmente de un género tan nuevo? El impetuoso realismo de la ópera *buffa* napolitana, la violenta polémica social con frecuencia implícita en ella, los amos tontos engañados por siervos astutos y sin pudor, el tono y el ambiente popular, todo eso ciertamente no se encuentra en *Le devin du village*, que, de otro modo, difícilmente se habría representado con tanto éxito con la presencia del rey y de la corte. Así, de la lectura de las *Confessions* parece evidente que Rousseau, al menos como músico, prefería ganarse las simpatías de la corte que las de los *philosophes*, si bien es cierto que se lamenta de que Grimm y Diderot, envidiosos de su éxito, «parecían hacer todo lo posible para separarlo de las simpatías de los gobernantes».[6] El mismo Rousseau, hablando de las representaciones en la Ópera de París del año siguiente, confiesa cándidamente haber cedido a las exigencias del público y de la dirección de la *Opéra* en la composición de la *Overture* y del *divertisssement*, que quedaban por hacer, sacrificando sus aspiraciones revolucionarias:

> Cuando propuse esta idea a la *Opéra*, no me escucharon en absoluto, y me tocó componer conjuntamente cantos y danzas de la

5. *Confessions*, libro VIII.
6. Ibid.

> manera habitual: lo hice de forma que aquel divertimento, aunque estaba lleno de ideas fascinantes que no deterioran en absoluto las escenas, resultó un tanto mediocre. Quité el recitativo de Jelyotte, e inserté de nuevo el mío como lo había escrito y como resultó impreso; este recitativo, tengo que confesarlo, es un poco afrancesado, es decir, arrastrado en su pronunciación por los actores, pero lejos de desplacer a nadie, no está menos conseguido que las arias, y también al público le pareció igualmente bien realizado.[7]

Le devin du village es, pues, una opereta que no tiene nada de revolucionaria, y forma parte de la tradición de las pastoriles francesas: la lengua es francesa, el tema es verdad que no es histórico ni mitológico, pero es bucólico y pastoral y en absoluto realista; por ello se aproxima más a la tradición de la ópera-ballet que a los intermedios italianos. La «vuelta a la naturaleza» predicada por Rousseau en su *Lettre*, y mucho menos el *cri animal* de Diderot, ciertamente no se encuentran en *Le devin du village*, tan simple como bucólico idilio pastoral, con danzas y coros de campesinos, con el acompañamiento de una música cuya pobreza sustancial está contrarrestada por la natural simplicidad melódica. No nos debe sorprender, pues, que la opereta haya tenido un éxito tan grande incluso entre el público más tradicional.

Por otra parte, a Rousseau no le faltaban ejemplos –no sólo en Italia sino en la misma Francia– de un espectáculo más realista y popular, más «natural», menos aristocrático pero más fuerte e impulsivo; el espectáculo cómico, el teatro realista y popular existía en Francia y tenía un tradición propia. Las ferias de Saint-Germain y de Saint-Laurent con frecuencia no representaban más que una parodia del teatro lírico, con punzantes epigramas contra la *Comédie Française* y la *Académie de musique*.[8]

7. *Confessions*, libro VIII.
8. La más rica documentación sobre este teatro ha sido la dejada por Lesage y D'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, 1721, 6 vols. En el prefacio se encuentra esta definición de *Théâtre de la Foire ou de l'Opéra Comique*: «Estos trabajos teatrales se caracterizan por el *vaudeville*, un tipo de poesía típicamente francesa, apreciado por los extranjeros, amada por todos, que es el medio más adecuado para poner de manifiesto los rasgos del espíritu, el ridículo y para corregir las costumbres».

Este teatro, en cierto modo clandestino, puesto que se ha desarrollado fuera y en oposición tanto a la *Comédie Française* como a la *Académie royale de musique*, se ha mantenido, en el fondo, ajeno al desarrollo de la *opéra comique*, que tuvo, por el contrario, un origen típicamente burgués y no popular.[9] El teatro italiano y el *Théâtre de la Foire* se fundieron sólo a finales del XVIII, mientras que a mitad del siglo los encontramos aún como dos instituciones opuestas e irreconciliables por su espíritu y sus contenidos. Queda claro, pues, que Rousseau con *Le devin du village*, a pesar de sus declaraciones explícitas, en realidad, no estaba animado por ninguna oposición al pasado ni mucho menos por el deseo de lanzar una crítica a las instituciones.

4. *La* Lettre sur la musique française

La *Lettre sur la musique française*, que siguió a la composición de la opereta, debería haber representado la ilustración teórica y crítica de aquélla. Pero también aquí se debe destacar el carácter equívoco de este opúsculo. Entre *Le devin* y la *Lettre* no hay correspondencia alguna; con el afortunado intermedio, Rousseau se proponía dar a los franceses el equivalente a la ópera *buffa* italiana, y hemos visto que, en cambio, se ha plegado a los gustos más tradicionales de la aristocracia francesa; si bien con alguna veleidad reformadora, consiguiendo evitar al menos el aburrimiento de los poderosos dramas historicomitológicos. Con la *Lettre*, de tono buscadamente escandaloso y violento, ha negado que los franceses puedan tener nunca ningún tipo de música a causa de su lenguaje antimusical. Sobre esta afirmación, a primera vista absurda y paradójica, Rousseau ha basado todo su pensamiento musical, debatiéndose constantemente entre una concepción aún ligada al clasicismo y a los dogmas de

9. Voltaire, en la línea del gusto clasicista, escribía en 1769, cometiendo sobre todo un error histórico: «La ópera cómica no es más que la *feria* aún más exagerada. Sé que éste es hoy el espectáculo favorito de la nación, pero sé también hasta qué punto hoy la nación se ha degradado. Nuestro siglo se ha hecho casi exclusivamente de los excrementos del siglo de Luis XIV» (*Carta a Mme. de Saint-Julien* 8 de marzo de 1769).

la tradición antimusical dieciochesca y una visión completamente nueva y revolucionaria de la música.

Rousseau, refiriéndose a su *Lettre*, en las *Confessions*, habla de ella como una bomba cuyas consecuencias fueron de un alcance tal que hicieron pasar a segundo plano todos los otros grandes problemas de su época:[10]

> la *Lettre sur la musique* fue tomada seriamente en consideración y levantó contra mí a toda la nación, que se creyó ofendida en su propia música. La descripción del increíble efecto de este opúsculo sería digna de la pluma de Tácito. Estaba siguiendo su curso, al mismo tiempo, la gran disputa entre el Parlamento y el clero. El Parlamento había sido exiliado; la tensión alcanzaba su punto álgido; todo dejaba suponer un próximo levantamiento. Apareció mi opúsculo: inmediatamente, todas las polémicas se olvidaron; no se pensó en nada más que no fuera en los peligros de la música francesa y la revolución se dirigió completamente contra mí [...] En la corte se estaba dudoso entre la Bastilla y el exilio, y estaban a punto de firmar la orden si el señor de Voyer no hubiese puesto de manifiesto la ridiculez de hacerlo. Cuando se lea que este opúsculo quizás ha evitado una revolución en el estado, parecerá que se sueña. Pero, sin embargo, ésta es una verdad indiscutible, que todo París puede atestiguar aún hoy, que todavía no han pasado quince años de estos singulares acontecimientos.[11]

El tono complacido de Rousseau deja suponer, a pesar de la evidente exageración y sobrevaloración de la importancia *política* de su opúscu-

10. Leyendo las *Confessions*, puede surgir la duda de que la revolución producida por la *Lettre* tenga una naturaleza completamente particular. De hecho, podría parecer que haya actuado, más que otra cosa, como un mecanismo de distracción respecto a los problemas de mucho más alcance que moraban en aquel momento en la sociedad francesa. Servando Sacaluga, en un reciente ensayo (*Diderot, Rousseau et la querelle musicale de 1752, Nouvelle mise au point*, en *Diderot studies* X, Droz, Génova, 1968), propone la tesis, quizás un poco atrevida, de que los ambientes de corte propiciaron la *querelle* para distraer a la opinión pública de la crisis del Parlamento. Con todo, nos parece que esta tesis es sostenible sólo si aceptamos al pie de la letra las expresiones no ciertamente modestas de Rousseau.

11. *Confessions*, libro VIII.

lo, que no era su intención ofender a la clase dominante y, más bien, está claro que buscaba, además, reparar los errores, jactándose de supuestos méritos antirrevolucionarios respecto a la monarquía francesa.

Estas referencias a particulares, que pueden parecer cotilleos biográficos o anécdotas sin importancia para la comprensión de la gran *querelle*, en realidad, pueden ser bastante significativas. En primer lugar, hoy el crítico y el historiador no pueden maravillarse al constatar la importancia que tuvo en sus tiempos una opereta de tan escaso valor como *Le devin du village*, éxito no justificado ni siquiera por la firma ilustre que tenía. Sorprende aún más el tipo de éxito que se ha citado: no se comprende, de hecho, cómo un espíritu dotado de sentido crítico y de gusto musical normal no comprendiese que *Le devin* no producía revolución alguna sobre los escenarios franceses, y que la *naturaleza* sólo se evocaba en ella de palabra. Y, en fin, es también extraño que nadie haya puesto de manifiesto que el intermedio de Rousseau representaba un pésimo ejemplo de las teorías sobre la música expuestas en los años inmediatamente posteriores.

Este desfase entre realidad, música y especulación sobre la música nos parece sobre todo un indicio para entender el tipo de cultura musical del siglo XVIII. La imagen del XVIII musical que nos ofrecen los escritos de los literatos y de los filósofos ciertamente no es fiel: es una imagen completamente distorsionada, alterada y fruto de una falta casi total de observación empírica y crítica de la realidad musical. Rousseau no es la excepción, sino que, más bien, contribuye a acentuar aún más la costumbre de servirse del componente ideológico como criterio valorativo, aumentando el desfase entre realidad musical y perspectiva ideologicofilosófica, convirtiéndose, más bien, en protagonista de este desfase como músico –aunque sea aficionado– y filósofo al mismo tiempo. Por otra parte, si es verdad que en el XVIII aún no existe una crítica musical verdadera y propia ni tampoco una historiografía musical, es indudable que Rousseau y los enciclopedistas, con sus *querelles* de trasfondo ideológico –no carentes con frecuencia de reflejos también políticos–,[12] al favorecer el interés del

12. El propio Rousseau en las *Confessions* escribe lo siguiente:

> Todo París se dividió en dos partidos más enardecidos que si se hubiera tratado de un asunto de estado o de una cuestión religiosa. Uno más potente, más numeroso, compuesto por los grandes, por los ricos, por las mujeres, defendía la música fran-

intelectual por la música como hecho cultural, contribuyeron de manera decisiva a la creación de una crítica y de una historiografía, no sólo ideológica, sino también dotada de una precisa conciencia metodológica. Pero, volviendo a Rousseau, se debe tener presente sobre todo la naturaleza completamente abstracta e ideológica de la *querelle* de la que fue protagonista, o al menos uno de los personajes centrales. Desde este punto de vista, *Le devin* fue uno de los polos teóricos de la *querelle*, casi un emblema, una bandera, un símbolo de una manera de concebir el teatro musical, prescindiendo del valor musical que pudiese tener.[13]

Toda la *querelle*, quizás más que un conflicto entre gustos diferentes, fue un conflicto entre mentalidades diferentes, y entre una manera tradicional de concebir las relaciones entre música y poesía y nuevas concepciones que estaban emergiendo con dificultad bajo estímulos diferentes, que se solidificaban y encontraban ahora la manera de concretarse en la *querelle des bouffons*. Por las propias palabras de Rousseau, se muestra claramente que los dos *partidos* constituyen un *pequeño* ejército, y quizás particularmente pequeño era el de los enciclopedistas. Dejando aparte la metáfora, se puede decir que se trata de un típico movimiento de intelectuales, y que la ópera *buffa* italiana en Francia en 1750 se cargó de significados y de intenciones que le son, generalmente, ajenos: de espectáculo auténticamente popular, como era en Italia, los enciclopedistas tienden a intelectualizarlo y transformarlo en el símbolo de una batalla política, moral e intelectual, propia de una minoría aguerrida,

> cesa: el otro, más vivo, más fiero, más enturbiado, estaba compuesto por los verdaderos conocedores, por las personas de talento, por los hombres de genio. Su pequeño grupo se reunía en la Ópera bajo el palco de la reina. El otro partido llenaba toda la platea y la sala; pero su punto principal de encuentro estaba bajo el palco del rey. He ahí de donde se derivan los nombres entonces célebres de *Coin du Roi* y de *Coin de la Reine*. De la disputa, que iba aumentando, surgieron escritos. El *Coin du Roi*, queriendo burlarse, fue a su vez puesto en ridículo por *Le Petit Prophète* creyó incluso poder razonar, pero fue aplastado por la *Lettre sur la musique française*. Estos dos breves escritos, uno de Grimm y el otro mío, son los únicos que sobrevivieron a esta disputa; todos los demás ya están muertos. (Libro VIII)

13. Incluso un músico de la talla de Gluck, haciendo propio esta vez el lenguaje de los enciclopedistas, escribía sobre el intermedio de Rousseau, no sin una intención adulatoria respecto al filósofo entonces célebre, lo siguiente: «El énfasis de la naturaleza es la lengua universal; Rousseau lo ha empleado con el más grande éxito en el género simple. Su *Devin du village* es un modelo que ningún autor ha conseguido aún».

contra el Antiguo Régimen, batalla no exenta de pausas, de arrepentimientos y, sobre todo, de fuertes compromisos y amplias concesiones a los adversarios.

5. *El origen de la música*

El motivo principal de alboroto y de escándalo en la *Lettre sur la musique française* es la condena irrevocable de toda la música francesa, no sobre bases críticas, no como constatación de hecho respecto al escaso genio de los músicos franceses del presente o del pasado, sino sobre bases teóricas. Los franceses, según Rousseau, no podrán ni hoy ni nunca tener buena música, porque el desarrollo histórico de su lengua les ha negado la posibilidad misma de crear música. En el fondo, considerar la música estrechamente unida y dependiente del lenguaje es un lugar común en todo el XVIII, y adoptando este punto de vista, así como limitando su análisis al melodrama, Rousseau no hace sino atenerse a la tradición clásica. La novedad de su discurso consiste sobre todo en juzgar la lengua no como una entidad abstracta e inmutable, el producto de una razón eterna e igual en cualquier tiempo y lugar, sino como fiel y viva imagen del carácter de cada lugar.

Este concepto está apenas apuntado en la *Lettre*, pero será desarrollado algunos años después con mucha mayor amplitud y profundidad en el *Essai sur l'origine des langues*. Sin embargo, el motivo de interés de la *Lettre* es haber considerado sobre nuevas bases el encuentro entre música y poesía; incluso reemergiendo con frecuencia un trasfondo clasicista y racionalista, se intuye ya un nuevo tipo de relación entre estas dos artes, relación ya no de dependencia sino de integración recíproca, basada en una afinidad originaria; ya no el acercamiento de dos bloques inmóviles e incompatibles, sino la fusión de dos organismos vivos con su propia historia, una evolución que puede favorecer u obstaculizar este encuentro.

De hecho, la civilización ha llevado a un progresivo alejamiento del lenguaje musical respecto al lenguaje verbal; este alejamiento se ha verificado con la progresiva introducción en ambos lenguajes de factores convencionales y por ello racionales, útiles por un lado pero que obsta-

culizan la expresión. El lenguaje de las palabras se ha hecho duro y articulado por la necesidad de la comunicación; el musical se ha convertido de melódico en armónico, y así se ha introducido con la armonía un elemento convencional y racional; igual como la articulación ha hecho independiente al lenguaje verbal en detrimento de su expresividad, la armonía ha hecho independiente a la música, en detrimento también de su expresividad.

¿Y aún hoy es posible –se pregunta Rousseau– un arte que sea auténticamente expresivo, esto es, que no sea un puro arabesco sonoro como la música instrumental, puro entretenimiento y halago al oído, y que, por otro lado, no sea un discurso frío, racional, significativo pero sólo para nuestra razón? Según Rousseau, esta posibilidad existe únicamente donde la lengua conserva todavía, al menos en parte, el originario acento musical y la música no ha perdido la originalidad melódica.

Con esta posición, Rousseau entra directamente en polémica con Rameau, dándole la vuelta a los fundamentos de su perspectiva teórica. La universalidad de la música, que para Rameau se basaba en la racionalidad y naturalidad de la armonía, se convierte para Rousseau en un factor negativo. La música, como el lenguaje, no es universal sino nacional en su esencia, y el aspecto universal es postizo, caduco, no originario. La armonía precisamente «es igual en todas las naciones o, si se puede notar en ella alguna diferencia, es vehiculada por la melodía»;[14] el elemento originario en la música es la melodía, y es «por ella sola que se puede identificar el carácter propio de una música nacional, porque, teniendo en cuenta que este carácter viene dado sobre todo por la lengua, dejará su más profunda huella en el cato propiamente dicho».[15] Tiene sentido hablar de melodía sólo si por ella se entiende la *melodicidad* de un canto; pero un canto únicamente puede ser melódico si la lengua que lo modula es «dulce, sonora y armoniosa y acentuada». Sólo la lengua italiana posee estas cuatro cualidades, mientras que el francés ha perdido toda musicalidad, prevaleciendo en él la articulación fría y dura.

14. *Lettre sur la musique française*, en *Oeuvres complètes* VI, París, 1939, p. 147.
15. Ibid., p. 147.

6. *Lo primitivo y la fuerza de la expresión*

Rousseau concluye su opúsculo con la célebre condena que debió escandalizar e irritar tanto al espíritu patriótico de los franceses:

> Creo haber demostrado así que en la música francesa no hay ni ritmo ni melodía, porque la lengua no es susceptible de ellas, por lo que el canto francés es un continuo ladrido, insoportable para cualquier oído imparcial; la armonía es fea y sin expresión, mostrando su naturaleza de relleno escolástico; las arias francesas no son siquiera arias y el recitativo francés no es un recitativo. Por ello, tengo que concluir que los franceses no tienen música ni la tendrán o, si la tienen alguna vez, será mucho peor para ellos.

Esta conclusión, de indudable efecto retórico, aunque estaba fundada en una coherente concepción filosófica de la música y del lenguaje, hizo llover sobre Rousseau un aluvión de protestas por parte de los defensores de la sólida tradición de la *tragédie lyrique* de Lully y también de Rameau; éste último ya personificaba, quizás sin ser siquiera muy consciente de ello, la continuación de esta tradición, defendido por la autoridad de un literato y filósofo como Voltaire. Las réplicas no tardaron en llegar, no carentes de mordacidad, con la misma violencia verbal usada por Rousseau en su opúsculo. Pero no contribuyeron a iniciar un debate serio. Es verdad que Rousseau todavía no había desarrollado adecuadamente su pensamiento, completamente lleno de furor polémico como estaba; pero las respuestas a la *Lettre* por parte de los literatos y los críticos de su tiempo no entran en el meollo del problema y, aparte de la defensa patriótica del buen nombre de la música francesa, repiten los argumentos más rancios del clasicismo racionalista. Cazotte, por ejemplo, cita la discusión al estilo de los *parallèles* entre las dos músicas, pero no capta el trasfondo filosófico del discurso de Rousseau, reduciendo el problema a un juego de equilibrio, sopesando las ventajas y las desventajas de las dos lenguas, las virtudes y los defectos de las dos músicas. Cazotte, incluso admitiendo algunas ventajas de la música y de la lengua italiana, concluye:

> El desarrollo, el tono de nuestra música [es decir, de la francesa], ¿quizás no es el más adecuado para expresar ciertos sentimientos

> nobles y elevados que tienen relación con nuestro carácter? Nunca tenemos un éxito tan grande como cuando nos dirigimos a los dioses: sólo la fuerza del instinto y del sentimiento ha inspirado esta pasión a nuestros compositores.[16]

La comparación entre la ópera italiana y la francesa a partir de una relación orgánica entre música y poesía no forma parte de la mentalidad de los enemigos de Rousseau. De hecho, para Cazotte, ambas tienen virtudes y defectos: la balanza se inclina a favor de los franceses porque tienen poetas más nobles y más grandes. Esta actitud se encuentra también en otros polemistas como Morand,[17] Bâton[18] o Laugier.[19] Todos niegan a Rousseau el derecho a condenar la música de un pueblo según la lengua que habla; pero tal razonamiento no presupone la independencia de la música respecto al lenguaje, sino la idea del melodrama como una suma de elementos distintos. Poesía y música son elementos que contribuyen al buen resultado de una ópera: virtudes y defectos de ambos son factores independientes que deben analizarse separadamente.

En el fondo, cuando Rousseau escribe su *Lettre*, en 1752, la única alternativa real a su pensamiento es la teoría armónica de Rameau; al concepto de unión orgánica y originaria de música y palabra, Rameau contrapone con rigor el concepto de la autonomía del lenguaje musical; los otros críticos que intervinieron en la *querelle* son interlocutores carentes de interés, y han caído en el más completo olvido; de hecho, ellos no captaron la originalidad de pensamiento contenida en la *Lettre* y respondieron, heridos en su patriotismo, a partir de los rancios principios del clasicismo.

Ciertamente, no es Rousseau el primero que ha llevado a cabo un intento de explicar la naturaleza, tanto del lenguaje como de la música, remitiendo a sus orígenes comunes, poniendo entre paréntesis el concepto de imitación sustituido por el de expresión y de creación, acentuando el

16. *Observations sur la lettre de J. J. Rousseau au sujet de la musique française*, Paris, 1753.
17. *Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un allemand et un allobroge...*, Paris, 1754.
18. *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française*, Paris, 1754.
19. *Apologie de la musique française*, Paris, 1754.

carácter imaginativo más que racional de la lengua poética, su carácter individual y nacional más que el universal, la inflexión musical y al tiempo poética de la expresión primitiva respecto a la convencional y racional de las civilizaciones más evolucionadas. A principios del XVIII, manteniéndonos aún en el ámbito de la cultura francesa, y por no hablar de Vico, ya Dubos había puesto de manifiesto la diversidad del impulso creativo de un país a otro, de clima a clima: no sólo eso, sino que había esbozado una teoría precisamente respecto al lenguaje con el fin de poner de manifiesto su origen poético y expresivo, no racional y convencional. La convención es un producto postizo y, aun no negando su utilidad, Dubos la consideraba nociva desde el punto de vista de la eficacia y de la fuerza expresiva. La lengua francesa, también para Dubos, no tiene inmediatez, no es *natural*, no es ni armoniosa ni enérgica porque no es una lengua madre, sino que ha derivado artificiosamente de otras lenguas (latín y griego): «El genio de nuestra lengua es muy tímido, y raramente osa erigirse contra las reglas para conseguir las bellezas que podría conquistar si a veces fuese menos escrupuloso».[20] El *génie de la langue* de que habla Dubos se encuentra con mayor claridad precisamente en el lenguaje originario, en el que se revelan los caracteres propios de cada grupo étnico, según influencias de tipo climático; este *génie* permanece como una marca indeleble porque cada pueblo deja la impronta de su genio sobre todo en su propia lengua, que representa su más auténtica e inmediata expresión.

Esta revalorización de lo primitivo, de lo salvaje, de las expresiones más simples pero más fuertes y *naturales* constituye un cambio fundamental en la lingüística, y abre perspectivas completamente nuevas a la estética. En los años en los que escribía su *Lettre* y en los inmediatamente posteriores –cuando reelaboraba y profundizaba en las mismas tesis en el *Essai sur l'origine des langues*–, Rousseau, ciertamente, no era un precursor, ni siquiera podía sentirse aislado o incomprendido. La simiente sembrada por Dubos no había quedado infecunda; Condillac, en 1746, publicaba el *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, en el que,

20. *Réflections critiques sur la poésie et la peinture*, cit. de la 5ª ed., París, 1746, I, pp. 302 y ss.

reconectándose explícitamente con Dubos, desarrollaba el concepto de música como expresión originaria del hombre, de la que sólo se habría separado el lenguaje; mientras que Diderot, en la *Lettre sur les sourds et muets* en 1752, profundizaba en la misma problemática, contraponiendo los nexos lógicos del lenguaje a los nexos musicales y expresivos.

La influencia del empirismo y de Locke está presente en todas las investigaciones de los enciclopedistas, también en lo que se refiere a los estudios sobre el lenguaje. En Burke, por ejemplo, se encuentra el mismo énfasis del carácter emotivo, metafórico y, en definitiva, musical del lenguaje y, en particular, del lenguaje poético. Probablemente, Rousseau no había leído *A Philosophical Inquiry...* de Burke, que es de 1756; sin embargo, Burke, indudablemente ha influido, aunque indirectamente, en Rousseau, y quizás aún más en Diderot. El principio de que la claridad perjudica a la poesía, en la medida en que esta arte consigue su fuerza de la oscuridad, de la plenitud de la expresión, dirigiéndose al sentimiento y no al intelecto, es anunciado por Burke con una lucidez ejemplar. La superioridad de las lenguas primitivas, desde el punto de vista de la fuerza expresiva, se basa en esta musicalidad latente, por cuanto la poesía no es imagen, no es «imitación», sino obra «por medio de sonidos».

> Se puede observar que las lenguas evolucionadas y exaltadas por la superioridad de su claridad y sutileza, generalmente, no tienen fuerza. La lengua francesa tiene esa perfección y algún defecto; en cambio, las lenguas orientales y, en general, las lenguas de los pueblos menos civilizados, tienen una gran fuerza y un gran vigor expresivo, y eso es natural. Los pueblos no refinados son sólo observadores comunes de las cosas, no son críticos al distinguirlas; pero, por este motivo, admiran más y se emocionan más por lo que ven y, en consecuencia, se expresan de una manera más cálida y apasionada. Si el sentimiento está bien transmitido, creará su efecto sin una idea clara, con frecuencia completamente sin idea alguna de lo que le ha dado origen.[21]

21. Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). Citado en el original por la traducción italiana, Minuziano, Milán, 1945, p. 301.

Esta revalorización de lo primitivo, de la fuerza y del vigor en detrimento de la claridad, de la oscuridad en detrimento de la luz, de la pasión y del sentimiento en detrimento de la racionalidad fría e inexpresiva, de lo indeterminado y de lo no finito en detrimento de la forma conclusa, se encuentra con frecuencia en toda la cultura europea del XVIII, y no es ciertamente Rousseau el que introdujo por primera vez estos temas. Sin embargo, en lo que respecta a la música, quizás nadie ha sabido desarrollarlos en un sistema tan amplio y coherente. Esto explica el motivo por el cual, en la segunda mitad del XVIII, el pensamiento de Rousseau fue tan conocido y discutido en toda Europa, y sus teorías sobre la música se convirtieron en punto de referencia ideal. Además, entre los enciclopedistas, Rousseau sin duda poseía la mayor competencia musical,[22] como se puede comprobar no sólo por el hecho de que bien o mal escribió música, fue copista en su juventud, sino que también redactó un gran número de voces musicales para la *Enciclopedia*, después de que Rameau rechazó la colaboración que le ofreció Diderot; y muchos años más tarde, aunque la pasión por la música había sido superada por intereses más urgentes, reunió y completó las voces musicales de la *Enciclopedia* en su *Dictionnaire de musique*, que representa, aun con sus defectos, el primero intento orgánico de una obra de ese tipo. Aunque Rousseau no tiene el

22. Si es indudable que Rousseau es el más experto entre los enciclopedistas en materia de música, no hay que minusvalorar la competencia de los otros enciclopedistas. Entre los autores de voces musicales, aparecen todos los nombres más importantes. Diderot mismo escribió, entre otras cosas, todas las entradas correspondientes a los instrumentos, y muchas voces importantes llevan la firma de Grimm, Marmontel, D'Alembert, Cahusac, De Jaucourt, etc. No nos parece exacto, pues, el juicio demasiado severo de Adolphe Julien (*La musique et les philosophes au dix-huitième siècle*, Baur, París, 1873), que define a los enciclopedistas como «aficionados y conocedores superficiales de música; a pesar de que discutieron e impusieron en todas partes su gusto». Sólo Rousseau y, sobre todo, D'Alembert se salvan parcialmente de esta condena. Los escritos sobre música de éste último son definidos como «el modelo más alto de crítica musical del siglo, que propondríamos con gusto a los estudiosos de nuestra época». Jullien, escribiendo estas páginas, quizás no se daba cuenta de que en el XVIII todavía no existía la profesión de crítico y de historiador de la música y, por tanto, la competencia de los enciclopedistas era bastante insólita y valorable, incluso teniendo en cuenta el hecho de que eran «aficionados».

mérito de una absoluta originalidad, tiene el mérito no sólo de haber sabido poner de la manera más orgánica el germen de una nueva concepción de la música, ya presente en la cultura europea, sino también de haber iniciado una visión histórica de todos los problemas musicales en armonía con su perspectiva teórica.

7. *El* Essai sur l'origine des langues

El escrito de Rousseau que menos se resiente de las violentas y, con frecuencia, inconsistentes polémicas de la *querelles des bouffons* y que, por ello, presenta un mayor interés desde el punto de vista filosófico es, sin duda, el *Essai sur l'origine des langues*.[23] Curiosamente, Rousseau no se preocupó nunca de publicar este escrito de importancia nada secundaria en su pensamiento completo. En él ha intentado racionalizar, dar una justificación orgánica y coherente a los conceptos que apenas afloraban en la *Lettre sur la musique française*, en el fervor de la polémica de los años anteriores, pero que estaban aún faltos de una fundamentación teórica: este escrito merece por ello un análisis más detallado.

Según Rousseau, el problema del origen del lenguaje es idéntico al problema del origen de la música; la naturaleza de ésta última, pero emerge sólo del análisis de cómo y por qué nació el lenguaje. Las tesis sobre la insignificancia de la música instrumental que el clasicismo había justificado siempre sobre bases racionalistas, encuentran en Rousseau una fundamentación completamente ajena al racionalismo. Si la música tenía una apariencia de legitimidad como ornamento del lenguaje, único modelo de comunicación porque es racional, Rousseau invierte las relaciones: es el lenguaje el que recibe legitimidad de la música y, sin ésta, está como mutilado en sus poderes originarios. El presupuesto de esta concepción es que el lenguaje es un hecho histórico y geográfico, no eter-

23. Este escrito fue publicado póstumamente, en 1781, y se ignora, por tanto, la fecha exacta en que fue redactado. Sin embargo, comparando las tesis sobre el estado de la naturaleza defendido por Rousseau en este y en otros escritos, y si se examinan la referencias a otras obras contenidas en el propio *Essai*, se puede suponer que este se remonta a los años comprendidos entre 1756 y 1762

no e inmutable en sus estructuras; además, su origen no está vinculado a la necesidad, no es utilitarista sino poético. Ya Condillac y Diderot habían defendido las tesis de la originaria poeticidad del lenguaje, y Rousseau no hace sino desarrollar esta tesis invirtiendo el concepto de progreso: si los ilustrados, en general, ven en la historia una constante posibilidad de progreso, del que, por ejemplo, la música de su tiempo sería un testimonio, Rousseau proyecta el progreso en un origen mítico: la historia se le presenta así como el proceso de progresiva corrupción y debilitamiento de la capacidad expresiva del hombre. Todo eso implica que la razón ya no se considera un modelo ideal y eterno, característico del hombre, y el lenguaje como su fiel proyección.

Según Rousseau, «no se empezó razonando sino sintiendo»;[24] si esta tesis está de acuerdo con el empirismo basado en Locke, se separa de ella en el diferente énfasis en el concepto de *sensación*, que no se identifica con la operación pasiva de registrar estímulos sensibles.

> Hay quien defiende que los hombres han inventado la palabra para expresar sus necesidades, pero esta opinión me parece insostenible. El efecto natural de las primeras necesidades fue alejar a los hombres entre sí y no aproximarlos.[25]

El lenguaje nace, por lo tanto,

> de las necesidades morales y de las pasiones. Todas las pasiones aproximan a los hombres, mientras que la exigencia de buscar de qué sobrevivir los empuja a alejarse unos de otros. No es el hambre ni la sed, sino el amor, el odio, la piedad, la cólera, lo que ha arrancado las primeras voces.[26]

24. *Essai sur l'origine des langues*, cap. II.
25. Ibid.
26. Ibid. Condillac, más cercano a las tesis empiristas, disiente en este punto: «Las necesidades proporcionaron a los hombres las primeras ocasiones de observar lo que sucedía dentro de sí mismos y de expresarlo con acciones y después con nombres» (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, II, p. 103). Sin embargo, esto está en parcial contradicción con lo que Condillac afirma en el mismo *Essai*: «el estilo, en origen, era poético» (ibid., II, p. 67), y también afirma que el «lenguaje de acción», es decir, el primitivo, comprendía la música, lo que estaba en contraste con un origen puramente utilitarista del lenguaje; pero, en el fondo, esto representa hasta cierto punto uno de los aspectos más intere-

Las pasiones, las emociones –en otras palabras, la sensibilidad–, tienen una fuerza creativa propia, superior a la de la misma razón. La urgencia de expresarse no nace de las necesidades materiales, sino de aquellas que se relacionan con nuestra naturaleza social, con el deseo de aproximarnos a otros hombres. La expresión poético-musical propia del lenguaje primitivo nace del afán de comunicar, y no es nunca un soliloquio. El lenguaje más evolucionado, en realidad, ha perdido precisamente una parte de su poder comunicativo. Convirtiéndose en frío, duro, exclusivamente articulado, ya no comunica las pasiones, los sentimientos, las emociones que agitan al hombre: por otra parte, la música, separada de la articulación, tiende al puro arabesco, a la insignificancia.

8. *La música instrumental y la* unité de mélodie

A partir de esta constatación, nace y se desarrolla toda la crítica de Rousseau a la música instrumental. El temor a la insignificancia, al decorativismo, al arabesco es común a toda la estética musical y no musical del XVIII, y tampoco en esto los *philosophes* se separan de sus predecesores. Lo que más agrada al filósofo del XVIII es defender el carácter comunicativo del arte, su función pedagógica y social. Ciertamente, esta preocupación no se da menos en Rousseau: la alternativa al racionalismo no consistía, pues, en el *sensismo*, en reducir el arte a puro juego de colores y de sonidos, sino sobre todo en identificar el tipo de comunicación propia de la música, independientemente de la comunicación lógico-racional. La alternativa al racionalismo, para Rousseau y para todos los enciclopedistas próximos a su opinión, ciertamente no es el formalismo, sino el reconocimiento de la autonomía de los lenguajes artísticos. Sin embargo, la teoría sobre el origen común de música y lenguaje se relaciona con

santes y, al fin y al cabo, sin resolver de la lingüística ilustrada, que revela el contraste entre un ideal racionalista de progreso científico y el descubrimiento y la revalorización, también típicamente ilustrada, de la fuerza de las pasiones, del instinto, de las emociones, oscuras e indistintas: es decir, de la fuerza de lo irracional y de sus vínculos con el mundo de la expresión artística y, en particular, de la expresión musical.

el mito de la existencia, si bien en otros tiempos, de un hombre con las capacidades expresivas aún intactas, podríamos llamarle un hombre no alienado, que sabe y aún puede expresarse globalmente, sin artificiosas cesuras. Por ello, la música instrumental no es un lenguaje autónomo, sino que tiende a la incomunicabilidad y al abstracto decorativismo si no es integrado por el lenguaje, que le devuelve su plena expresividad.

Pero es precisamente en este punto donde, con frecuencia, Rousseau no es claro y a veces olvida su acertada intuición para volver a perspectivas fundamentalmente racionalistas. De hecho, el concepto de la *unidad de la melodía* (cfr. la voz *unité de mélodie* del *Dictionaire de musique*) –desarrollado ya en el *Essai*, aunque de manera menos explícita– parece devolvernos a los tratados de corte clasicista, negando a la música, en el fondo, cualquier autonomía de medios, de manera que ésta se convertiría en significativa sólo haciendo propios los procedimientos usados por el discurso lógico. En efecto, la armonía –es decir, el encuentro de varios sonidos–[27] es sinónimo de artificio innatural, y la melodía es sinónimo de espontaneidad; según Rousseau, no habría nada en común entre los acordes de la armonía y nuestras pasiones, mientras que la melodía brotaría directamente del corazón. Pero hay otro motivo por el que la melodía se debe preferir a la armonía: la primera constituye un discurso unitario, dotado de coherencia, un discurso *lógico*, podríamos decir; mientras que la segunda es un discurso confuso, es un conjunto de voces diferentes que nuestra atención no puede seguir en su variado y desordenado desarrollo.

> Todas las artes –afirma Rousseau aun en la entrada *unité de mélodie* del *Dictionnaire de musique*– presentan una unidad en su objeto, de la que se deriva el placer que éstas proporcionan al espíritu; de hecho, la atención, si se fija en varios objetos, no se fija en ninguno, y cuando dos objetos atraen nuestra atención, es señal de que ni uno ni otro nos satisface. En la música hay una

27. En la mente de los enciclopedistas no está nada clara la diferencia entre polifonía y armonía, así como no está claro el momento histórico que marca la llegada de la monodia acompañada. De hecho, Rousseau usa el término *armonía* para indicar genéricamente un conjunto de sonidos, contrapuesto a la melodía entendida como discurso coherente y unitario. La polifonía no sería sino un tipo de armonía deteriorada, en la que las voces no se subordinan a la línea melódica.

> unidad sucesiva que se refiere al sujeto, y en función de ella todas las partes, bien relacionadas entre sí, constituyen un todo único del que se percibe el conjunto y todos los sonidos relacionados. Pero existe otra unidad en el objeto, más sutil, más simultánea, de la que deriva, sin que uno siquiera lo imagine, la energía de la música, la fuerza de sus expresiones...

y que consiste en el canto. «La música –concluye Rousseau– necesariamente debe, pues, cantar para conmover, para gustar, para mantener la atención y el interés». Este principio de la unidad de la melodía, en la música del XVIII, se salvaguarda sólo si todas las voces de la armonía están estrechamente subordinadas a la melodía y concurren, más bien, con el fin de reforzarla y, mejor aún, determinarla.

Toda esta exposición tiene un sabor netamente clasicista, y se diría que Rousseau retorna a la vida categorías estéticas propias del racionalismo de un Fontenelle cuando se preguntaba: «¿Sonate, que me veux tu?». El canto melódico parece gozar de un lugar destacado precisamente en virtud de un parentesco, al menos en el plano formal, con el discurso lógico: unidad de desarrollo, coherencia, claras relaciones entre las partes y el todo, articulación lógica unitaria.

No se puede dejar de notar que esta bipartición de la música en armonía y melodía, y la manera simplista de concebir las relaciones entre estos dos elementos, no sólo es artificiosa, sino que, además, no corresponde a la evolución de la música en la segunda mitad del XVIII, cuando el concepto de monodia acompañada, de bajo continuo, ya estaba del todo superado por la nueva realidad que se iba configurando en la música sinfónica y de cámara; entendidas, en cambio, como una libre articulación de todas las partes con plena autonomía de relaciones, a la búsqueda de una unidad de tipo musical y no lógica.

Así pues, como ya hemos observado en varias ocasiones, existe un desfase en el XVIII entre la realidad musical, por un lado, y la cultura musical, la reflexión teórica, por otro. Pero también hay que reconocer que uno de los primeros méritos de los enciclopedistas es, justamente, haber contribuido ampliamente a reducir este desfase entre música y cultura, entre realidad musical y reflexión teórica. El propio Rousseau, recalcando a veces aquella concepción todavía racionalista a la que le habían conducido involuntariamente ciertas premisas abstractas de su

sistema –esto es, la rígida distinción entre melodía y armonía, heredada de Rameau y de toda la cultura francesa e italiana de su época–, presenta otra consecuencia mucho más importante. No debemos olvidar que la primera preocupación de Rousseau y de casi todos los enciclopedistas es fundamentar teóricamente el carácter orgánico unitario y la autonomía expresiva del melodrama, que representaba la experiencia musical más viva y sentida en el cultura francesa de aquel tiempo, cuando la música instrumental encontraba un fértil terreno de desarrollo en las escuelas italianas o, aún más, en Alemania.

9. *Melodrama y verosimilitud*

La parte más válida de su *sistema*, por consiguiente, se debe buscar precisamente en su nueva concepción del melodrama como símbolo y recuerdo de la originaria plenitud expresiva y, al mismo tiempo, su proyección ideal. En este punto, no sólo se separa completamente del racionalismo francés de ascendencia cartesiana, sino que, alineándose con las corrientes más avanzadas y revolucionarias del movimiento ilustrado, da un giro total a la tradición especulativa sobre la música, hasta el punto que algunos conceptos no secundarios de su pensamiento se convierten casi en *leit motiv* en la reflexión romántica desde Herder y Hamann hasta Wagner y Nietzsche. La separación abstracta e inactual entre melodía y armonía, de hecho, toma un significado filosófico muy preciso.

> La poesía –afirma Rousseau– nació antes que la prosa. Debió ser así porque las pasiones hablaron antes que la razón. Lo mismo sucedió en la música; en origen no hubo más que la melodía, y la melodía no estaba formada más que por el sonido variado de las palabras, los acentos formaban el canto, las cantidades constituían el ritmo, y se hablaba sea con el sonido, sea con el ritmo, sea con las articulaciones y las voces,[28] –y prosigue– los primeros parlamentos fueron las primeras canciones –y así– los versos, los cantos y las palabras tienen un origen común.[29]

28. *Essai sur l'origine des langues*, cap. XII.
29. Este tema del origen común de música, poesía y lenguaje, ya hemos visto que

En vista de estas afirmaciones, se puede interpretar también de manera diferente el concepto de unidad de la melodía, así como su separación de la armonía: la estructura lineal de la melodía, su carácter de inmediatez expresiva, es lo que le permite vincularse íntimamente al discurso verbal que la articula desde dentro, dándole plenitud y organicidad, evitándole el riesgo de la insignificancia y de la fluidez incoherente, propia del arabesco. Las tradicionales acusaciones de sello racionalista que todos lanzaban contra el melodrama, acaban por caer completamente con Rousseau: esta extraña composición o suma de elementos heterogéneos, esta *magnifique sottise* (Saint-Evremond), esta tragedia en la que se nace, se vive y se muere cantando, en la que todos los asuntos de la vida siempre se tratan cantando, y que se mostraba a la mayoría como la representación más artificiosa, innatural, por no decir ridícula, en la concepción de Rousseau, se transforma en una composición orgánica y natural gracias a la afinidad con el lenguaje originario del hombre.

Artificioso es el lenguaje del hombre que exclusivamente quiere razonar, olvidando el instinto y la pasión, así como es artificiosa la música sin la palabra. El melodrama recuerda el auténtico y más natural modo de expresarse según Rousseau: de esta manera, la tradicional acusación de inverosimilitud acaba por caer. El obstáculo a la perfecta fusión de melodía y poesía en el melodrama puede surgir precisamente de una

era común a toda una línea de la cultura del XVIII, hasta el punto que fue hecho propio, aunque con un énfasis diferente, incluso por Rameau, quien escribía en 1760: «Se puede decir que la música, considerada simplemente en las diferentes inflexiones de la voz, dejando aparte el gesto, ha sido nuestro primer lenguaje hasta el momento en el que, por fin, hemos encontrado los términos para expresarnos. Este lenguaje nace con nosotros; el niño nos da pruebas de ello cuando aún está en la cuna. Nuestro instinto no se limita a eso, sino que se extiende hasta la armonía, como ya he demostrado (*Observation sur notre instinct pour la musique*) y, como intentaré demostrar aún mejor» (*Code de musique pratique*, 1760, cap. XIV). Se diría que, para Rameau, desde una perspectiva de progreso, la música representa un primer medio de expresión anterior a la invención del lenguaje auténtico y propio. Sin embargo, está ausente en Rameau el sentido de la complementariedad de los dos lenguajes, mientras que se acentúa la independencia de los dos tipos de expresión. A Rameau, le interesaba sobre todo demostrar nuestro *instinto* natural por la armonía, la cual representa el símbolo mismo de la autonomía del lenguaje musical, precisamente por el hecho de no tener ningún parentesco con la estructura del lenguaje verbal.

excesiva consideración de la armonía, que introduce en el contexto un elemento heterogéneo:

> en una palabra, ésta [la armonía] separa el canto de la palabra de tal manera que estos dos lenguajes se combaten, se contrastan perdiendo así ambos todo carácter de verdad; éstos ya no pueden encontrarse unidos en un tema patético sin producir una absurdidad. Por eso, el pueblo siempre encuentra ridículo que se expresen las pasiones grandes e importantes cantando, puesto que sabe que, en nuestros lenguajes, estas pasiones carecen completamente de inflexiones musicales, y que los hombres del norte, igual como los cisnes, no mueren cantando.[30]

Así pues, el absurdo no es propio del melodrama, sino que es propio de una civilización que ha separado corazón e intelecto, destacando éste último respecto al primero, privando de vitalidad al hombre, convirtiéndolo en insensible, y aislando sus pocos arrebatos pasionales que sobreviven en un sector cerrado e inaccesible.

En la base de la tradicional acusación de inverosimilitud, se encuentra no sólo cierta incomprensión respecto a la música común al pensamiento del XVIII, sino también una estética basada en el principio de la imitación; y es también respecto a este principio que la música, en el ámbito del melodrama o considerada en sí misma, representa un elemento molesto y se sitúa detrás de todas las otras artes. Rousseau no rechaza explícitamente el principio de la imitación; al contrario, éste representa uno de los residuos racionalistas que reaparecen insistentemente en su pensamiento, un elemento heterogéneo en el ámbito de su concepción de la música. Sin embargo, examinando más a fondo los motivos que han llevado a Rousseau a insistir tanto en la separación entre armonía y melodía, como elementos casi irreconciliables en la música, no es difícil comprender los gérmenes de una estética de la expresión más que de la imitación. Es fundamental, por ello, seguir a Rousseau en la aproximación y en la confrontación que produce entre música y pintura, aunque, como veremos, en dirección bastante diferente de Diderot en los *Salons*.

30. *Essai sur l'origine des langues*, cap. XIV.

10. *Música y pintura*

La pintura siempre ha sido un arte predilecto de los defensores más rígidos del principio del arte como imitación de la naturaleza, pero no pocos habían puesto de manifiesto que este arte, aun proporcionando, evidentemente, una imagen fiel de la naturaleza, no tiene *dramaticidad*, es decir, nos da una imagen inmóvil de la realidad produciendo, abstractamente y arbitrariamente, un corte en el fluir del tiempo.[31]

Rousseau traza un primer paralelismo entre música y pintura según las líneas tradicionales del pensamiento del XVIII; remitiendo a los debates entre dibujo y colorido, Rousseau afirma que la línea en el cuadro es comparable a la melodía en la música y el color a la armonía. Uno y otro arte imitan, respectivamente, gracias a la línea y a la melodía, mientras que el color y la armonía representan un elemento añadido, para mejo-

31 Ya Roger de Piles afirmaba que «la pintura puede representar todos los hechos de una historia, en su orden, sólo multiplicando sus cuadros. Pero ya no puede mostrar así ni la causa ni los vínculos», mientras que, en cambio, «los episodios en el curso de un poema producen un placer más grande cuanto más se introducen y vinculan entre sí casi imperceptiblemente» (*Cours de peinture*, París, 1708, p. 449). Dubos advierte aún más decididamente el contraste entre la pintura, arte que imita directamente a la naturaleza pero con la contrapartida de inmovilizarla y petrificarla, y la poesía, arte más dúctil, imitación más indirecta pero más alusiva y metafórica, que gracias a la convencionalidad de su lenguaje puede reproducir el fluir del tiempo y, por lo tanto, puede captar mejor el carácter más profundo de sus temas. Para Burke, la *metaforicidad* y la alusividad propias de la poesía y, en definitiva, su musicalidad hacen de ella un arte no sólo claramente superior a la pintura, sino un tipo de expresión más acorde con lo sublime. «En la pintura podemos trazar una bella figura que nos gusta, pero no podemos nunca darle aquel toque animador que puede recibir de las palabras [...] Entre pintura y poesía existe la misma diferencia que hay entre una expresión clara y una fuerte [...] La primera tiene que ver con el intelecto, la segunda, con las pasiones. Una describe una cosa como es, la otra la describe como es sentida» (Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756, parte V, cap. VII). Teniendo en cuenta que, para Burke, la poesía, aunque parece descriptiva «funciona sobre todo por sustitución, por medio de los sonidos» (ibid., cap. VII) y por ello «no puede ser llamada, en sentido estricto, un arte de imitación» (ibid., cap. VI), y que el primer efecto producido por las palabras es el *sonido*, se puede trasladar fácilmente esta argumentación al plano de la música.

rar el efecto gracias a la influencia que ejercen exclusivamente sobre los sentidos:

> Bellos colores con bellos matices agradan a la vista, pero este placer pertenece únicamente a la sensación. Lo que da vida y anima a estos colores es el dibujo y la imitación: son las pasiones que éstos expresan lo que pone en movimiento nuestras pasiones, son los objetos que éstos representan los que nos conmueven. El interés y el sentimiento no derivan en absoluto de los colores; las líneas de una pintura que nos conmueve, serán igualmente conmovedoras si se trasladan a un papel impreso; si se elimina, en cambio, el dibujo, los colores ya no representarán nada. La melodía de la música tiene exactamente la misma función que el dibujo en la pintura: ésta representa las líneas y las figuras; en cambio, los acordes representan los colores.[32]

Este paralelismo, retomado de Bateaux,[33] refleja la preocupación constante de Rousseau por no caer en el sensualismo y se resiente, indudablemente, de una actitud aún intelectualista del problema de la música y del arte en general. Sin embargo, la exigencia de salvaguardar a toda costa el aspecto comunicativo y expresivo de la música y del arte, de no degradarla a puro arabesco, a juego, a entretenimiento, a impresión, enfatizando su valor de *mensaje*, su alcance ético-social, es común a todos los enciclopedistas sin excepción. Tal profunda aspiración representa, al

32. *Philosophical Inquiry*, cap. XII

33. Batteux, con un énfasis más marcadamente intelectualista, aun mostrando ya una notable apertura respecto a la música, se expresaba así: «Se tiene que juzgar la música como un cuadro. En este último, veo líneas y colores de los que comprendo el significado, lo que me gusta y me emociona. Pero ¿que se debería decir de aquel pintor que se contentase con tirar sobre la tela trazos, aunque sean audaces, y grandes cantidades de los colores más vivos, pero sin ninguna similitud con ningún objeto conocido?» (Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746, p. 280). Esta perspectiva, todavía estrechamente anclada en la concepción clasicista de la imitación de la bella naturaleza, es abandonada completamente sólo por Diderot, con una concepción más *musical* de la pintura, es decir, revalorizando el color y la armonía en detrimento de la línea y de la finitud de la melodía. «Es el dibujo lo que da forma a los seres, es el color lo que da la vida. He ahí el soplo divino que los anima [...] Los excelsos dibujantes no faltan, pero hay pocos grandes coloristas» (Diderot, *Essai sur la peinture*, cap. II).

fin y al cabo, la herencia más positiva de todo el clasicismo, aunque los enciclopedistas intenten ahora integrarla en una perspectiva estética y filosófica distinta. El problema es separar la exigencia de salvaguardar el valor comunicativo y humano del arte respecto a la estética de la imitación.

El paralelismo entre armonía y color, por una parte, y entre línea y melodía, por otra, ciertamente no contribuye a solucionar las dificultades en las que se encuentra aprisionada la estética de la imitación; no obstante, esta aproximación también se explica recordando los estudios y los experimentos de los físicos sobre la naturaleza de la luz y del sonido,[34] y los intentos de construir un clavicémbalo que sustituyera la producción de sonidos por la de colores, a causa de la analogía entre la armonía de los sonidos y la de los colores, ambas basadas en relaciones fijas y naturales.

Rousseau, desvalorizando la armonía y los colores, no pretende solamente oponerse a una estética sensualista, sino quizás más aún intenta contraponer a una concepción mecanicista de la naturaleza fundada sobre leyes matemáticas, una concepción de la naturaleza como fuente primigenia de vida. De hecho, Rousseau afirma irónicamente lo siguiente:

> El análisis de los colores, el cálculo sobre la refracción del prisma, nos dan las únicas relaciones exactas existentes en la naturaleza, el fundamento de todas las relaciones. En el universo todo se reduce a relaciones; por eso, cuando se sabe pintar, se sabe todo, cuando se sabe combinar conjuntamente los colores se está en conocimiento de todo. ¿Qué diremos de un pintor tan desprovisto de sentimiento y de gusto que razone de esta manera y que

34. El descubrimiento de los armónicos ha favorecido estos extraños paralelismos, bastante frecuentes en el XVIII. De hecho, el fenómeno de la descomposición del rayo de luz a través del prisma en los colores fundamentales puede ser una analogía del fenómeno de los armónicos por el que el fundamental contiene ya todos los sonidos. Batteux compara explícitamente los dos fenómenos remitiendo al padre Mersenne, a Saveur y al propio Rameau, maravillado de que un solo sonido encierre tanta riqueza, igual como el rayo de luz encierra en sí «todos los colores de los que los más ricos cuadros pueden estar formados» (Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, p. 298). El padre Castel, a partir de consideraciones análogas, pasó del plano teórico al práctico con la construcción de su famoso clavicémbalo (cfr. entrada *clavicémbalo ocular* de la *Enciclopedia*, firmada por Diderot).

> limite estúpidamente a la física de su arte el placer que nos procura la pintura? ¿Qué diremos del músico tan lleno de prejuicios de tal tipo que creyese que los grandes efectos de la música se tienen que buscar sólo en la armonía?[35]

Pero Rousseau va mucho más allá en la confrontación entre pintura y música, mostrando ya no las analogías entre armonía y color, sino sobre todo las profundas diferencias por las que se puede definir la primera como un arte imitativo y la segunda como un arte expresivo, aproximándose así al vitalismo de Diderot y a las tesis de éste último defendidas en los *Salons* y en el *Essai sur la peinture*. Pintura y música, a pesar de ciertas analogías externas, que son posibles únicamente desde una consideración física de tales artes, divergen profundamente: «Los colores son el ornamento de los seres inanimados y no hay materia que no sea coloreada; los sonidos, en cambio, anuncian el movimiento, la voz, un ser sensible. Ningún cuerpo inanimado canta».[36] Esta afirmación de tono vitalista es sintetizada por Rousseau en la idea de que «el reino de la música es el tiempo: el de la pintura, el espacio».[37]

De esta manera, la analogía entre color y armonía en parte acaba por caer o, mejor dicho, subsiste sólo si se considera que los colores son estables y contemporáneos, es decir, subsisten unos junto a otros, y así sucede, en cierto modo, también con la armonía. Ésta, de hecho, tiende a desnaturalizar el carácter temporal propio de la música por el que los sonidos adquieren significado sólo en la relación de sucesión; la armonía, en cambio, espacializa la música, presentándonos más sonidos simultáneamente: «la naturaleza inspira cantos y no acordes, dicta melodía y no armonía».[38]

Esta falta de naturalidad de la armonía, obviamente, subsiste sólo si consideramos la música por sus efectos en nuestros sentimientos, y no como una ciencia de los sonidos. Únicamente desde una perspectiva física es posible establecer una analogía entre sonido y color:

35. *Essai sur l'origine des langues*, cap. XIII.
36. Ibid., cap. XVI.
37. Ibid.
38. Ibid., cap. XV.

> igual como cada color está determinado por el ángulo de refracción del rayo que lo origina, cada sonido está determinado por el número de vibraciones del cuerpo sonoro en un tiempo determinado. Siendo igual la relación entre estos ángulos y estos números, la analogía es evidente. Sea así, pero esta analogía vale para la razón, no para la sensación, y no nos interesa aquí el punto de vista de la razón.[39]

La música tiene un poder más fuerte en nuestro ánimo en la medida en que es un arte menos directamente imitativo respecto a la pintura; la música es un arte metafórico por excelencia y, en todo caso, no es imitativo en el sentido de que no imita «directamente las cosas», sino que «suscita en el ánimo los mismos sentimientos que se experimentarían viendo tales cosas».[40] La pintura, por ello, es un arte más relacionado con la naturaleza física de las cosas, mientras que la música está más relacionada con el hombre y con su naturaleza ético-emotiva.

Rousseau se aproxima mucho a las tesis de Diderot en estas páginas del *Essai sur l'origine des langues*, sacando a la luz las relaciones existentes entre la música y nuestra más profunda naturaleza instintiva y pasional; de hecho, la música, también para Rousseau, es la más *fuerte* entre todas las artes, la que tiene mayor poder sobre nosotros, la que nos turba más. Merece la pena citar por completo la página de conclusión sobre las relaciones entre música y poesía, retomada después en el *Dictionnaire de musique*, en la voz *opéra*, y aún más puntualmente en la voz *imitation*:

> la pintura es un arte más natural, mientras que la música es un arte más estrechamente ligado al hombre. La música, además, nos interesa más que la pintura precisamente porque aproxima más a

39 *Essai sur l'origine des langues*, cap. XVI. I. toda esta discusión sobre la falsa analogía entre sonido y color, el objeto de la polémica es, evidentemente, el padre Castel, que, a causa de la traducción en francés de la *Óptica* de Newton en 1720, en la línea del entusiasmo general por el fenómeno de la descomposición de los colores, había escrito su *Optique des couleurs* (París, 1740). Sin embargo, la polémica respecto a Castel no es más que un pretexto para ampliar el horizonte y tocar otros problemas, iniciando un nuevo discurso.

40. Ibid., cap. XVI.

> los hombres y nos ofrece siempre una imagen de nuestros semejantes. La pintura está con frecuencia muerta e inanimada; ciertamente, puede transportarnos al fondo de un desierto, pero apenas los signos vocales golpean nuestros oídos, nos anunciarán a un semejante nuestro; porque estos son, por así decir, los órganos del alma, y aunque retraten la soledad, al mismo tiempo nos dicen que no estamos solos. Los pájaros trinan, pero sólo el hombre canta, y no se puede escuchar un canto o una sinfonía sin decir al mismo tiempo: otro ser sensible está aquí presente. El músico posee la gran ventaja de poder pintar las cosas que no se pueden oír, mientras que es imposible para el pintor representar las cosas que no se pueden ver; el mayor prodigio de un arte que se manifiesta sólo a través del movimiento es poder formar incluso una imagen de la quietud. El sueño, la calma de la noche, la soledad y el silencio mismo entran en el poder de la música [...] La música actúa más íntimamente en nosotros, suscitando a través del sentido del oído emociones semejantes a las suscitadas por otros sentidos; pero dado que la relación entre los sonidos y las emociones producidas por ellos resulta perceptible sólo si la impresión es fuerte, la pintura, desprovista de esta fuerza, no se puede comparar con la música, obteniendo de ésta sus imitaciones, así como la música obtiene sus imitaciones de la pintura. Cuando toda la naturaleza reposa, a pesar de ello, quien la contempla no duerme, y el arte del músico consiste en sustituir la imagen sensible del objeto por el movimiento que su presencia suscita en el corazón de quien contempla. El músico no sólo agitará el mar, animará las llamas de un incendio, hará fluir los riachuelos, caer la lluvia, aumentar los torrentes, sino que también pintará el horror de un terrorífico desierto, oscurecerá los muros de una prisión subterránea, calmará la tempestad, hará el aire tranquilo y sereno, difundirá con la orquesta una nueva frescura en el bosquecillo.[41]

Esta página tan sugerente nos lleva a un ambiente filosófico bastante similar al de Diderot, y deja intuir una concepción de la música más ágil y madura; Rousseau parece olvidar por un momento tanto la separación entre melodía y armonía como todos los defectos y las insuficiencias de la música instrumental, para esbozar una teoría de la música como expre-

41. Cfr. Diderot, *Leçons de clavecin*... (en *Oeuvres complètes*, Assezat, París, 1876, XII, pp. 490-ss), quien, muy probablemente, debía tener presente estas páginas.

sión privilegiada respecto a las otras artes. El residuo racionalista que otras veces se ha observado en la concepción rousseauniana de la música desaparece del todo aquí, y emerge el concepto de una absoluta autonomía de los medios expresivos de la música. El problema del *significado* y de la *imitación*, en el que tanto había insistido en todos sus escritos sobre la música, adquiere en esta página una nueva dimensión. El concepto de *significado* puede ser fácilmente sustituido por el de humanidad y naturaleza ética de la música, por el de experiencia global y originaria, por el de calor, por el de intensidad y plenitud comunicativa; así, el concepto de *imitación* se puede sustituir por el concepto del poder metafórico de la música y del carácter autónomo y privilegiado de la expresión musical. Pero la ambigüedad entre una concepción expresiva de la música y una concepción imitativa nunca desapareció del todo y, con frecuencia, la polémica, dirigida sobre todo contra Rameau, impide a Rousseau desarrollar estas logradas referencias, induciéndolo a enfatizar, en contraposición, aspectos más tradicionalistas de su pensamiento.

11. *El teatro griego y el espectáculo como compromiso civilizado*

Estas oscilaciones, esta ambigüedad de fondo del pensamiento musical de Rousseau, están presentes en todos los temas tratados; así, cada problema asume dos aspectos frecuentemente en contraste. Hemos visto la complejidad y la ambigüedad inherente a la cuestión de la armonía, de las relaciones entre la música y la pintura, entre la música y la palabra. La misma ambigüedad encontramos en la remisión al teatro griego; esta aspiración de origen humanista, vinculada al mismo origen del melodrama, es retomada por todos los filósofos del XVIII.

La referencia a la antigüedad clásica y, en particular, a la tragedia griega, es por sí misma extremadamente equívoca y puede asumir los más variados significados. Dados los escasos conocimientos filológicos y musicológicos de la época –por otro lado plenamente justificados por la casi inexistencia de documentos directos–, las noticias sobre la música griega eran muy confusas; como sucede con frecuencia, la escasez de conocimiento preciso se sustituye por el mito, y la invocación a la músi-

:a de la tragedia griega asume el carácter de referencia mitológica e ideológica.

Puesto que de las tragedias griegas nos ha llegado solamente el texto y no la música, se consideraba que ésta última era una parte subordinada; así, el retorno a la tragedia asumió sobre todo el significado de polémica respecto a la polifonía y la aspiración a invertir las relaciones entre música y palabra a favor de la expresión verbal y dramática. En la *Querelle des anciens et des modernes*, la alusión a la antigüedad significaba polémica respecto al melodrama de la época y, al mismo tiempo, polémica respecto a la tendencia de la música a asumir una importancia destacada respecto a la acción escénica. Pero esta posición, propia del racionalismo clasicista –por su actitud tradicionalmente antimusical proyectada en el ideal de una tragedia didáctica y educativa en la que la música estuviese confinada en el mínimo espacio posible– es modificada radicalmente por Rousseau y, en general, por todos los enciclopedistas. La relación con la antigüedad se convierte en mucho más compleja, y se vincula a una problemática más rica. Rousseau proyecta en la tragedia griega todos sus ideales estéticos: el retorno al origen, la aspiración a un arte *fuerte* y expresivo que encarne potentes ideales colectivos, a una música exclusivamente melódica, carente de la odiada armonía, a una música íntimamente fundida con la poesía, a una expresión global en la que palabra y sonido encuentren su completa integración.

La música antigua es contrapuesta constantemente por Rousseau a la moderna, a causa de la riqueza expresiva de la primera respecto a la pobreza de la segunda. De hecho, lo que ha empobrecido nuestra música, contrariamente a toda apariencia, es la armonía, «invención gótica», que no es en absoluto natural, como pretendería Rameau,[42] porque en la naturaleza la única armonía perfecta es el unísono. La armonía, con sus dos únicos modos, mayor y menor, representó sin duda una raciona-

42. Rousseau, acertadamente, destaca que la armonía no es siquiera completamente regular y natural como fenómeno físico, como querría Rameau y, con él, todos los teóricos de la armonía. De hecho, «la invención del modo menor y de las disonancias» introduce la arbitrariedad, porque es sabido que los armónicos inferiores no existen en la naturaleza. Se entiende así la afirmación de Rousseau para quien la armonía no tiene más que «beauté de convention».

lización de la música, una simplificación de ésta en detrimento de su riqueza, flexibilidad y adherencia al discurso. Para los griegos, la armonía era del todo desconocida; en cambio, ellos tenían aún el sentido de la enarmonía a la que hoy nos hemos convertido en sordos por la costumbre del temperamento. Los numerosos modos y géneros de los que se servía la música antigua permitían una mayor variedad en los intervalos, y así la unión del ritmo a la prosodia poética favorecía la variedad de figuras rítmicas que hoy la subdivisión del compás en partes iguales ha borrado. En la música moderna

> al ser la modulación uniforme en todas las tonalidades, por necesidad, el canto se adecua a ella; de hecho, la armonía que la produce tiene sus caminos ya definidos, y estos caminos son siempre los mismos. Las combinaciones de cantos que esta armonía permite no pueden más que ser buenas; así, todos estos cantos proceden siempre de la misma manera. En todas las tonalidades, en todos los modos, siempre los mismos rasgos, siempre las mismas cadencias; no se advierte nunca ninguna variedad a este respecto ni por el género ni por el carácter.[43]

La música antigua, aun siendo imperfecta y menos avanzada técnicamente, está «siempre vinculada a la poesía, la sigue paso a paso, expresando exactamente su ritmo y su movimiento, y se usa para conferirle mayor esplendor y majestuosidad».[44] Con todo, la degeneración de la música se inició muy pronto y coincidió, por un lado, con la aspiración a convertirla en independiente, haciéndola progresar técnicamente y racionalizándola; y por otro lado, con «el estudio de la filosofía, el progreso del razonamiento, que perfeccionaron la gramática, haciendo que la lengua perdiese aquel tono vivo y apasionado que la había hecho en sus inicios tan canora».[45] Este proceso se inició, en la práctica, con los sofistas y se acentuó en el mundo romano con la difusión del latín: «Desde que Grecia estuvo llena de sofistas y de filósofos, desaparecieron los poetas

43 Voz *música* de la *Enciclopedia* (Rousseau)
44 Ibid
45 *Essai sur l'origine des langues*, cap. XIX.

y los músicos célebres. Cultivando el arte de convencer, se perdió el de conmover».[46]

Esta visión histórica –que ciertamente Nietzsche tendría presente cuando escribía *El nacimiento de la tragedia*, e identificaba en el socratismo el principio histórico y teórico de la degeneración del espíritu trágico y del dionisíaco–, en el fondo, se encuentra ya en la base de la idealización rousseauniana de la tragedia griega. La música griega tiene toda la fascinación y la potencia artística inherente a lo primitivo:

> nuestra música es sin comparación más sabia y más agradable; pero considero que la de los griegos era más expresiva y más fuerte... ellos sólo aspiraban a conmover el ánimo y nosotros no deseamos más que gustar al oído. En suma, el mismo abuso que hacemos de nuestra música no deriva sino de su riqueza; y quizás sin los límites y las imperfecciones propias de las que hemos hablado, la música de los griegos no habría producido los efectos maravillosos de los que nos ha llegado noticia.[47]

Pero para Rousseau esta elección no es un problema exclusivamente artístico y formal; hay un problema de fondo de tipo *político* que está en la base de la idealización de la música y del teatro griego. La música, como hemos dicho, es sobre todo un instrumento de comunicación; mejor dicho, fundida con la expresión poética, es el más potente instrumento de comunicación a disposición del hombre, en la medida que ejerce presión sobre todo su ser, sobre todas sus facultades intelectuales y emotivas. Pero la música y la poesía pueden ser tales sólo en régimen de libertad; la música tiene que servir para potenciar el lenguaje para *hablar* a las masas; la decadencia de la música, en el sentido que estamos precisando, no es por ello un proceso interno a la propia música, sino que tiene que relacionarse con los cambios acaecidos en el seno de la propia sociedad:

> Hay lenguas que van de acuerdo con la libertad: son lenguas sonoras, prosódicas, armoniosas, cuyo sonido se percibe de muy lejos. Las nuestras están hechas para el murmullo de los salones. Entre los antiguos, nos hacíamos oír fácilmente por el pueblo en

46. *Essai sur l'origine des langues.*
47. Voz *música* de la *Enciclopedia* (Rousseau).

> la plaza pública; les hablabamos todo el día sin cansancio [...] Hoy, si un académico lee una memoria suya en una reunión pública, con dificultad se le entiende en el extremo de la sala. Por ello yo digo que una lengua con la que no se puede hacerse entender ante un pueblo reunido, es una lengua servil; un pueblo libre no puede hablar esta lengua.[48]

En este sentido, la música fundamenta la posibilidad de comunicación y de participación de las masas en los grandes ideales, pero al mismo tiempo está condicionada por el tipo de sociedad en la que se desarrolla. Este mito de la democracia griega como condición de una música grandiosa, propia del espectáculo trágico, representado al aire libre frente a todo el pueblo, es un tema muy querido de casi todos los enciclopedistas. Cualquier proyecto de reforma del melodrama, cualquier juicio estético y crítico sobre la música y los espectáculos melodramáticos de la época, llevan constantemente a ese ideal mítico que era la tragedia griega: espectáculo en el que, con la ayuda de todas las artes, se pensaba haber llegado a una intensidad expresiva desconocida en el refinado y superficial teatro de la época; la música en el espectáculo trágico es como el cemento que une al público, estableciendo una comunión ideal entre el pueblo: el espectáculo trágico se transforma así en ceremonia religiosa. La masa enorme de público presente en el teatro griego representa una diferencia no sólo cuantitativa sino cualitativa respecto al mísero teatro del XVIII: el teatro popular al que aspira Diderot,[49] con cuarenta o cincuenta mil espectadores, hace posible las grandes pasiones, las emociones fuertes, los grandes ideales, y sólo la música puede establecer aquella profunda unidad entre los hombres para quienes una masa anónima y multiforme se transforma en un solo cuerpo, tensado en los mismos sentimientos, casi parte integrante del espectáculo. Separando la música de la poesía, se empobrecen las dos artes, y el grandioso espectáculo ritual de la tragedia ya no será posible. Este divorcio es causa y también efecto de las condiciones políticas modificadas.

Para los *philosophes* la revalorización de la música se relaciona, por ello, con los ideales revolucionarios de democracia y de libertad proyecta-

48. *Essai sur l'origine des langues*, cap. XX.
49. Cfr. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, II.

dos precisamente en el mundo griego. La lucha contra el *Ancien Régime* y la crítica a éste, más o menos disimulada, asume también la misma forma: la remisión a la tragedia griega, a la íntima fusión entre música y poesía que en ella se realiza, la aspiración a un arte que no sea decorativo, sino vehículo de pasiones y de profundos ideales para una comunidad de pueblo completa, constituye un tipo de protesta contra el *Ancien Régime*, contra la sociedad aristocrática, sus fútiles diversiones, el hedonismo que en ellos prevalece; protesta contra la falta de libertad que se manifiesta también en el hecho de mantener alejada a la plebe de los grandes espectáculos ideológicos.

12. *Tragedia griega y ópera* buffa

Esta llamada a la *seriedad* del espectáculo, a su compromiso civilizado y humano, al carácter popular, a la función insustituible de la música como elemento apto para intensificar las pasiones, para exaltarlas y potenciarlas, es común a muchos enciclopedistas, y no contradice la preferencia que éstos demostraron por la ópera *buffa* italiana.

Tragedia griega y ópera *buffa* italiana tienen al menos un punto en común a los ojos de los *philosophes*: ambas son espectáculos populares y representan una experiencia auténticamente humana, en el sentido de que expresan pasiones verdaderas y profundas, aunque de naturaleza diferente y lejanas entre sí. Rousseau, Grimm, Diderot, y todos los más entusiastas defensores de los *bouffons* en la célebre *querelle*, defienden al mismo tiempo la vuelta al teatro griego. Pero hemos visto qué lejana y diferente está esta mitificación de la tragedia griega de la propia de la tradición clasicista con la que, en el fondo, estaba de acuerdo incluso un Voltaire, todavía vinculado en gran medida a esta tradición literaria. Cuando éstos últimos defienden un retorno a la tragedia griega, no se refieren al espectáculo de la *polis* ateniense indisolublemente vinculado a la democracia griega, sino, más bien, a la tragedia griega filtrada a través de la civilización barroca: para ellos, el modelo insuperable sigue siendo la tragedia de Corneille, de Racine, de Lully y de Rameau, la tragedia recitada en la corte, acompañada de fastuosas escenografías, de ballets, de decoraciones, recitada en un lenguaje áulico ante un público de expertos refinados y aristocráticos.

Es precisamente a esta tragedia, a este melodrama al que Rousseau, Diderot y Grimm contraponen la ópera *buffa* italiana por su inmediatez, por su carácter popular, por la expresión natural de las pasiones, representada por actores y cantantes menos refinados pero más instintivos, más musicales, menos acompasados ante un público más partícipe de la acción, más popular y ciertamente menos refinado pero no por ello menos sensible a la música y al canto. No sorprende, pues, que los *philosophes* sean acusados de hacer causa común con la plebe, y los actores de la troupe italiana sean escarnecidos como miserables bufones y saltimbanquis. Voltaire, sin términos medios, condena como despreciable la ópera *buffa* precisamente en nombre de la tradición aristocrática violada y ofendida por el mal gusto imperante de origen plebeyo. Los mismos protagonistas advirtieron claramente las implicaciones de tipo político y social implícitas en los gustos musicales de los enciclopedistas, ya que son totalmente conscientes, en general, de que sus tendencias estéticas implican problemas de alcance mucho más amplio, y que representan también una cara de la lucha contra el Antiguo Régimen. Tragedia griega y ópera *buffa* italiana constituyen los dos puntos de referencia para concretar no sólo su ideal artístico-musical, sino también su aspiración a una renovación de la relación arte-sociedad.

IV.

Diderot: hacia un arte privilegiado

1. *Diderot y las* querelles

El éxito y la difusión de las ideas musicales de Rousseau en toda Europa, en la segunda mitad del XVIII, se debió también al hecho de que este filósofo músico dejó, como hemos visto, numerosos escritos, algunos de carácter más marcadamente polémico, otros de carácter más teórico y sistemático, de los que, sin embargo, es relativamente posible deducir su teoría sobre la música. Además, su presencia en el mundo musical siempre fue activa, hasta el punto que, prácticamente hasta hoy, se le ha podido considerar como el teórico más acreditado en las cuestiones musicales entre los enciclopedistas.

Sin embargo, aun sin querer disminuir su importancia, no se puede descuidar el examen de otros filósofos que, si bien no han dejado escritos tan sagaces, tratados tan orgánicos y sistemáticos, ciertamente no han

Este capítulo, con pocas modificaciones respecto a la presente redacción, ya se ha publicado en el volumen CII de las *Actas* de la *Accademia delle Scienze* de Turín, como nota presentada por el socio honorario, profesor Luigi Pareyson.

mostrado menor originalidad. Éste es precisamente el caso de Diderot, cuya competencia musical no era en absoluto inferior a la de Rousseau o a otros críticos de la época, pero cuya originalidad y complejidad de pensamiento es sin duda mayor respecto a los otros enciclopedistas, sobre todo para nuestra sensibilidad filosófica.

No obstante, Diderot, que nos ha dejado novelas, obras filosóficas, políticas, estéticas, críticas y científicas, con un caleidoscopio de intereses quizás sólo comparable a la de ciertos humanistas del Renacimiento, no escribió prácticamente ninguna obra de cierta importancia sobre la música, y participó con escaso entusiasmo y dedicación en las *querelles* musicales de su tiempo.

Así pues, ¿qué significado puede tener hablar de un pensamiento musical de Diderot? ¿Existe un pensamiento orgánico y coherente sobre la música en la amplia obra estética y filosófica de Diderot? Si se piensa que no hay ninguna obra suya expresamente dedicada a la música –exceptuando *Les leçons de clavecin*, por otro lado de carácter primordialmente técnico– y que, ciertamente, no se puede decir que entre las artes la música atrajese de manera preferente su atención, habría que responder negativamente a la pregunta anterior. Por lo tanto, intentar reconstruir su pensamiento sobre la música –si es que lo hay– significaría correr el riesgo o de limitarse a una selección de citas, de frases aisladas sobre la música, extraídas de los más variados contextos, de afirmaciones más o menos casuales; o de ejercitar demasiado la fantasía, atribuyendo un pensamiento coherente a lo que no es más que una alusión, una reminiscencia de otros autores o una afirmación no meditada. Pero, ¿son realmente tales, casuales e irresponsables, los numerosos pensamientos sobre la música esparcidos en toda la obra de Diderot, desde las novelas a las obras filosóficas? ¿Es tan accidental y marginal su interés por el arte de los sonidos?

Hemos visto cómo las *querelles* musicales, antes la de los bufonistas y los antibufonistas, y después entre gluckistas y piccinnistas, constituyeron el punto en torno al que florecen la mayor parte de los libelos y opúsculos musicales, de valor no sólo crítico y polémico, sino con frecuencia claramente teórico y estético –como en el caso de Rousseau–. Podríamos decir que la música, y en particular la ópera, era una moda, un motivo de disputas, un pasatiempo lleno de componentes intelectuales y

sociales para todos los enciclopedistas. Diderot no se libró de este difundido y genérico interés musical propio de todo el círculo de los enciclopedistas, pero, al mismo tiempo, demostró un mayor distanciamiento frente a las *querelles* que apasionaban tanto a sus compatriotas, y un tipo de interés más teórico y filosófico por la misma música. No carece de significado que los únicos opúsculos sobre la música hoy atribuidos con seguridad a Diderot –*Arrêt rendu á l'amphithéâtre de l'Opéra* (1753), *Au petit prophète de Boehmischbroda au grand prophet Monet* (1753), *Les trois chapitres...* (1753)–[1] no presenten sino un escasísimo interés estético, y su alcance se agote en un momentáneo y aislado empeño polémico y contingente de la defensa de la ópera italiana. Así, cada vez que Diderot parece querer tomar posición en la *querelle* entre lullistas y rameauistas, como en los *Bijoux indiscrets*, o en la más viva y actual *querelle* entre bufonistas y antibufonistas, concluye con frecuencia con juicios salomónicos, abandonando la acostumbrada *vis* polémica, que consideraba quizás más digna de mejor causa. Si sus gustos se decantan por la música italiana, ciertamente no se puede decir con seguridad que los presupuestos teóricos defendidos por él lleven al gusto italiano más que al francés; el propio Goethe defendía, más bien, lo contrario a propósito del *Neveu de Rameau*. Así pues, se puede concluir afirmando, por un lado, que Diderot participaba quizás un poco en la distancia del interés general por la música y por las *querelles* musicales, común al círculo de los enciclopedistas; pero, por otro lado, se puede observar un interés nuevo y diferente, más filosófico y estético, aunque todavía esporádico y poco sistemático. Por lo tanto, las observaciones de Diderot sobre la música dan testimonio de este intento de integrar el problema musical en un discurso más amplio, en una perspectiva estética y filosófica más compleja, apartada de los temas tradicionales de los tratadistas anteriores o contemporáneos. Para Diderot, aún más que para los otros enciclopedistas, la

1. A. Julien (*La musique et les philosophes au dix-huitième siècle*, Baur, París, 1873) atribuía erróneamente a Marmontel *Arrêt rendu á l'amphithéâtre de l'Opéra*, y Barbier atribuía a d'Holbach los otros dos opúsculos. Hay varios motivos para considerar fundada la autenticidad de estos escritos, aunque, a decir verdad, el espíritu que lo anima, el estilo literario, el tipo de polémica, no parecen típicos de Diderot. Con todo, remitimos a la nota preliminar de Assézat en el vol. XII de las obras completas de Diderot.

música ha sido el elemento capaz de modificar o, incluso, de poner en crisis la estética basada en el concepto de imitación.

Por ello, es imposible un examen de su pensamiento musical sin tener presente su perspectiva estética y filosófica completa. Diderot, de hecho, hace frecuentísimas referencias a la música en el curso de su tumultuosa obra filosófica, pero tales referencias no son nunca accidentales: de hecho, la música representa para él una forma límite de expresión y es precisamente por eso que las alusiones al arte de los sonidos siempre tienen una especial plenitud de significado y consistencia y, en el ámbito de un pensamiento constitucionalmente asistemático, son quizás los motivos que abren las más originales y estimulantes perspectivas para una teoría musical o para la estética en general.

En la segunda mitad del XVIII, la música estaba ganándose con dificultad un puesto digno en la jerarquía de las artes. Las dos tradiciones –para entendernos, la pitagórica, que había encontrado su moderna expresión en Rameau, y la *sensista*– se entrelazaban variadamente y confusamente. Los enciclopedistas se encuentran en el centro de esta situación, y el movimiento teórico tendente a la revalorización de la música en el ámbito de las artes encuentra en ellos los más vivaces defensores. Sin embargo, hemos visto que el camino seguido por esta nueva sistematización estética de la música no ha sido unívoco: ha seguido con frecuencia caminos indirectos, implicando problemas de naturaleza estética y filosófica bastante más amplios, como el origen y la naturaleza del lenguaje, las relaciones entre significado conceptual y musicalidad en el lenguaje poético, la unión de música y poesía en el melodrama, la relación entre las diferentes artes, la posibilidad de un lenguaje musical dotado de autonomía, etc. Este discurso sobre la música en sentido amplio impone, evidentemente, una revisión y una resistematización de todo el edificio estético tradicional del XVIII sobre nuevas posiciones. Y quizás no es exagerado afirmar que la nueva concepción de la música que se estaba abriendo camino lentamente, representó un importante elemento de crisis en la estética clasicista. Basta pensar en las páginas sobre la música de Dubos, de Batteux, de André y, por último, de Diderot; donde precisamente confluyen todos los elementos aún confusos y contradictorios –frecuentemente, a penas aflorantes bajo el caparazón clasicista propio de la tradición francesa–, los motivos y los gérmenes de una nueva sen-

sibilidad frente a la música aún no claramente emergentes a partir de los sistemas estéticos de sello racionalista, que son intrínsecamente incapaces de comprender la naturaleza del hecho musical, a causa de los fundamentos filosóficos en los que se sustentan. Es cierto que no se puede concluir afirmando que estas aún inciertas aspiraciones encuentren en Diderot una satisfactoria y lúcida exposición, una clara sistematización conceptual; al contrario, éstas llegan al punto de máxima tensión, pero con la conciencia de nuevos problemas que la música plantea a la estética en general.

2. *El problema de las* contradicciones *en la estética de Diderot*

Frente a la complejidad y variedad de temas presentes en la estética de Diderot, para resolver las dificultades más evidentes, para eliminar las contradicciones más visibles, algunos intérpretes han querido ver en su pensamiento un continuo y lineal desarrollo, por el que las contradicciones internas desaparecerían si se consideran como otras etapas sucesivas de una lógica evolución del pensamiento. Tanto Thomas[2] como Meyer,[3] en su comentario a la *Lettre sur le sourds et muets*, por ejemplo, mantienen que la teoría de la belleza como percepción de relaciones representa sólo un primer momento en la estética de Diderot, que desaparecerá o se modificará completamente en las obras de la madurez. Igualmente, Venturi[4] identifica en el pensamiento juvenil de Diderot el momento en el que se exalta sobre todo la libre creatividad del hombre; pero al destacar tal aspecto, tiene que dejar a un lado el *Traité de Beau*, la voz compuesta para la *Enciclopedia* en 1750, que parece llevar a una perspectiva diferente. Por otro lado, no es completamente convincente ni siquiera la posición de aquellos, que como, por ejemplo, Belaval,[5] niegan la pre-

2. Jean Thomas, *L'humanisme de Diderot*, París, 1938.
3. Hugo Meyer, *Diderot Studies edited by Otis Fellows*, VII, Droz, Ginebra, 1965, pp. 207-208.
4. Franco Venturi, *La jeunesse de Diderot*, Skira, Ginebra, 1938.
5. Yvon Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, París, 1950.

sencia de toda incongruencia o contradicción en la estética de Diderot, y querrían conciliar todos los múltiples argumentos presentes en ella en un sistema perfectamente coherente. Pero, aunque el esfuerzo titánico de Belaval es sin duda meritorio –porque se muestra como una reacción positiva contra toda aquella corriente historiográfica que había intentado desvalorizar a Diderot, considerándolo un ecléctico, carente de originalidad y de coherencia, repetidor confuso de doctrinas de otros–,[6] no se puede dejar de reconocer que su análisis es forzado y a veces capcioso a favor de la tesis. Sin embargo, no se puede dejar de estar de acuerdo con Belaval cuando defiende, a través de una precisa documentación, que algunos de los temas más importantes de la estética de Diderot, como la percepción de las relaciones y la tesis de la *Paradoxe du comédien*, no son propios de un momento particular del desarrollo de su pensamiento, sino recurrentes en toda su obra.

Evidentemente, no queremos aquí negar un desarrollo en el pensamiento de Diderot, sino sobre todo poner en guardia contra una esquematización fácil de rebatir: la misma manera en que Diderot expuso su filosofía –ensayística, dialógica, literaria– huyendo siempre de la forma sistemática, concibiendo la actividad del filósofo como una perenne aventura, una continua profundización en temas ya abordados pero nunca acabados, una búsqueda de la verdad a través de la paradoja: hace intuir que, si se quiere hablar de desarrollo, será un desarrollo *sui generis* compuesto de sobresaltos, vueltas a atrás, arrepentimientos, oscilaciones, profundizaciones sucesivas, nuevos intereses que afloran de nuevas experiencias.

Si se tiene en cuenta esta particular forma de desarrollo intelectual de Diderot, quizás será más fácil sacar a la luz adecuamente el problema de las denominadas *contradicciones* de su estética. Se puede hablar de contradicciones cuando en un pensamiento se quiere ser sistemático y, tal como se presenta, aparece un elemento contradictorio respecto al todo;

6. Típica de esta tendencia es la obra más precisa de T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, Paris, 1920, quien concluye su rápido análisis del *Traité de Beau* como sigue: «Toda la voz sobre la belleza de Diderot no es siquiera un castillo de cartas; comparado con tantos otros sistemas ya encontrados, es nada» (p. 57).

pero en un pensamiento que nace y se desarrolla como polémica dirigida contra el espíritu sistemático, que se presenta como intento nunca acabado de interpretación de la realidad precisamente en sus aspectos más contrapuestos, no se puede ya hablar, en realidad, de contradicciones. La multiplicidad de tesis y temas diferentes –siempre aflorantes en la obra de Diderot, desde la juventud a la madurez–, de posiciones opuestas y sin término medio, de paradojas, encuentran una explicación si se consideran como puntos de vista y perspectivas diferentes sobre el mundo y sobre el nombre. (No es casual que algunos intérpretes –de Hegel en adelante– hayan querido ver en Diderot un precursor de la dialéctica). El arte, en particular, representa un campo que no se presta a ser esquematizado y esclerotizado en un sistema. Además, hablar de arte en general, para Diderot, es quizás inexacto y puede prestarse a equívoco: su interés por el arte nunca ha sido genérico; sus reflexiones en tal campo siempre han sido provocadas por acontecimientos particulares, por el interés por un problema específico de un arte, por la búsqueda de una relación entre la experiencia artística y otros campos de la experiencia humana. Dicho de otro modo, Diderot nunca ha escrito su estética, pero ha afrontado innumerables problemas críticos, artísticos, técnicos bajo innumerables puntos de vista, según si en aquel periodo de su vida predominaba el interés por la literatura o el teatro, por la pintura o los problemas de la recitación, etc.

La estética de Diderot, a pesar de los numerosos y excelentes estudios aparecidos sobre todo en estos últimos decenios, en el fondo, permanece constantemente como un problema sin resolver demasiado multiforme, dispersa, asistemática, contradictoria, al menos en apariencia, para dejarse recomponer fácilmente en un sistema definido y acabado. Por un lado, se halla implicada en sutiles y minuciosos análisis sobre problemas técnicos propios de cada arte, vinculada a polémicas artísticas de su época, al gusto de la época, a acontecimientos contingentes; por otro, está íntimamente conectada a toda su filosofía, a su concepción de la naturaleza, a problemas gnoseológicos de alcance más universal. Casi todos los estudios sobre la crítica de Diderot pecan inevitablemente de destacar un aspecto de su pensamiento sobre otro; así nace un desacuerdo –más aparente que real– entre los intérpretes, que llegan frecuentemente a conclusiones completamente opuestas. Muchos estudiosos, aspirando a establecer en especial en qué medida Diderot puede llamarse aún un clásico o

bien un precursor, un prerromántico o incluso un romántico, se implican en disputas, en buena parte estériles, a la búsqueda de cualquier afirmación capaz de avalar una tesis u otra: ningún autor se presta mejor que Diderot a este tipo de exégesis: tan rica es su obra en contradicciones, ferment os culturales nuevos, sostenidos sobre una vastísima cultura y un sólido sentido de la tradición.

Por lo tanto, la estética de Diderot todavía espera un estudio exhaustivo, una ubicación histórica precisa, una sistematización conceptual satisfactoria. Este estudio, sin embargo, no quiere ser más que una contribución a una clarificación del problema estético de Diderot, intentando reexaminar, al menos parcialmente, algunos puntos de importancia nada secundaria de su estética, pero bajo la perspectiva de la música.

Si bien ha resultado relativamente fácil reconstruir y sistematizar más o menos orgánicamente el pensamiento de Diderot en lo que se refiere, por ejemplo, a las artes figurativas, el teatro u otros problemas artísticos, como la naturaleza del genio –dado que nos ha dejado obras completamente dedicadas al tratamiento de tales argumentos–, mucho más difícil ha resultado sintetizar su concepción de la música. Ya hemos dicho que ninguna obra de Diderot está dedicada a la música, pero habría que añadir que en casi todas sus obras, incluso en muchas no dedicadas a problemas estéticos, se encuentran observaciones sobre la música. La propia tercera sátira, *Le Neveu de Rameau*, obra que se considera generalmente la fuente más importante para la estética musical, no tiene que ver más que tangencialmente con la música y destaca netamente el problema ético-social, las relaciones entre genio y moralidad. El interés teórico por la música, en consecuencia, se puede considerar presente en toda la vida del filósofo, aunque nunca de manera exclusiva; la música constituye de alguna manera un término de comparación constante, una brecha reveladora de problemas estéticos y filosóficos más amplios. Quizás por este motivo puede resultar de interés un estudio sobre la concepción de la música en la obra de Diderot, encuadrado en el pensamiento estético y filosófico en general; puesto que, de alguna manera, la música siempre representa en su obra como una invitación a ir más allá, un punto de partida, más que un punto de llegada.

No se trata, pues, de ir a la búsqueda de una presunta estética musical que Diderot nunca se propuso escribir; de la misma manera como se

ha hablado para Diderot de una estética teatral, de una estética de las artes figurativas, etc.; sino sobre todo de examinar qué lugar tiene la música en su concepción del arte y en su pensamiento en general, y en qué medida los problemas específicos suscitados por la música pueden iluminar bajo una luz particular, y quizás incluso nueva, toda su estética, contribuyendo a resolver algunas de sus dificultades.

3. *La música y la estética de las relaciones*

La primera obra de Diderot que contiene importantes alusiones a la música tiene por título *Principes généraux d'acoustique* y forma parte de las *Mémoires sur différents sujets de mathématique*.[7] Este escrito es bastante importante por dos motivos: en primer lugar, recordemos que su redacción se remonta a 1748, lo que representa el primer esbozo de la teoría de las relaciones, reformulada tres años después en la discutida voz *bello* de la *Enciclopedia*,[8] y puede constituir, pues, una confirmación de la autenticidad de este último escrito; en segundo lugar, tal memoria, además de ser testimonio de un interés teórico y científico por la música por parte del aún joven Diderot, merece particular interés porque la teoría de las relaciones es aplicada y ejemplificada precisamente a propósito del arte de los sonidos.

La tesis expuesta en este escrito es en apariencia bastante simple y lineal: «el placer de la música consiste en la percepción de la relación de los sonidos» (As. IX, 84), y un poco después, generalizando:

7. Las citas de las obras de Diderot se referirán a la edición de J. Assézat (*Oeuvres complètes*, París, 1876), indicando en el orden la sigla As, el número del volumen y la página.
8. Lester G. Crocker (*Two Diderot Studies*, The John Hopkins Press, Baltimore, 1952) destaca la importancia de la teoría de las relaciones como contribución original de Diderot; de hecho, entre las tantas pruebas, por otro lado convincentes, que ofrece sobre la autenticidad de la voz *belleza* de la *Enciclopedia*, está el hecho de que la teoría de las relaciones no se encuentra en ningún otro autor del XVIII, y los únicos precedentes se pueden encontrar precisamente en los *Principes généraux d'acoustique*, donde aparecen las mismas expresiones que en la voz *belleza*, o también en el comentario a la traducción del *Essai sur le mérite et la vertu*, de Schaftesbury (cfr. As. I, 35, en nota).

> Pero este origen no es propio del placer de la música. El placer en general consiste en la percepción de las relaciones. Este principio se verifica en la poesía, en la pintura, en la arquitectura, en la moral, en todas las artes y todas las ciencias (As. IX, 104-105).

Pero, bien mirado, en su simplicidad, tal principio se muestra bastante equívoco, y puede dar lugar a dos concepciones diferentes en la música. Tal vez no es casual que la primera aplicación de tal principio se hiciese respecto a la música; de hecho, ha sido la única ejemplificación amplia que Diderot ha hecho de ella. Diderot tampoco renegó nunca de tal principio, sino que, más bien, en obras de carácter completamente diferente, como en los *Salons* o en el *Essai sur la peinture*, lo retomó varias veces, tratando, por ejemplo, de pintura o arquitectura.

La música, considerada desde un cierto punto de vista, y sobre todo como música instrumental –separada, pues, del emparejamiento con la poesía– puede ser el arte asemántico por excelencia y, como tal, el racionalismo la había condenado al papel de arte secundario, carente de contenido intelectual.[9] Por tanto, arte asemántico: es decir, arte que po-

9. El propio D'Alembert en el *Discourse préliminaire*, incluso con alguna cautela confirma una posición aún fundamentalmente racionalista y clasicista, puesto que acepta el tradicional modo de considerar la música como «la última entre las artes», aunque parezca tomar en consideración la posibilidad de un progreso de la música que, en un futuro más o menos próximo, la lleve al nivel de las otras artes imitativas. Se diría que la escasa capacidad imitativa de la música se debe atribuir a los propios músicos, más que a la *naturaleza* de la música. Si en el *Discours* parece tender a atribuir a los músicos los defectos que otros atribuían a la música, en el ensayo de 1760, *De la liberté de la musique*, vuelve a sus posiciones más rígidas, hasta el punto de concluir que la música puramente instrumental, «sin diseño y sin objeto», «no habla ni al espíritu ni al alma», preocupado evidentemente por la exigencia típicamente ilustrada de un arte que realice de manera concreta una comunicación entre los hombres. Como conclusión, se puede citar, además, la frase del *Discours préliminaire*, que aparece tantas veces también en Diderot: «La música que no pinta nada es simplemente ruido». Si, como hemos visto, respecto a tal problema, D'Alembert oscila entre el plano de la constatación de hecho (la música no puede expresar o imitar nada) y el del deber ser (algunas músicas no pintan nada, pero deberían hacerlo porque entra dentro de las posibilidades de la música), Diderot retomará tal concepto sólo en este último sentido y, a pesar del origen racionalista de éste, le dará la vuelta dándole un nuevo contenido.

día ser tomado en consideración, en todo caso, sólo por su valor formal; el principio de la percepción de las relaciones se presenta precisamente como un principio interpretativo de carácter formal. En toda la memoria, Diderot no alude nunca a un eventual contenido o significado de la música, así como tampoco toma en consideración las anteriores definiciones de la música de Dubos o de Batteux como lenguaje de los sentimientos. Hay que tener presente el carácter *científico* del escrito y la intención de tratar de acústica musical más que de música, pero es fácil darse cuenta de que Diderot va más allá de sus intenciones.

El mismo Diderot reconoce sus propios ascendentes filosóficos en Pitágoras, identificando un fundamento natural, eterno e inmutable en la música, constituida por relaciones matemáticas objetivas; pero si la tradición pitagórica –que en sus tiempos estaba representada por las teorías racionalistas de Rameau, que Diderot conocía bien–[10] siempre había atribuido a la música un significado simbólico, reconociendo en ella los signos de una armonía superior, Diderot se separa pronto de ella con una interpretación empiricosensista de trasfondo subjetivo de las relaciones matemáticas de los sonidos. Bien mirado, el trasfondo racionalista pitagórico se transforma simplemente en una ley psicológica subjetiva, capaz de dar razón del placer producido por la música; placer cuya naturaleza aún no ha sido precisada, pues no se ha indicado si es de naturaleza intelectual o puramente sensible. Indudablemente, existe una base objetiva a nuestro placer y la música no representa únicamente un pretexto, un estímulo:

> por lo tanto, la música tiene principios inmutables y una teoría: ésta es la verdad que ya conocían los artistas. Pitágoras puso los primeros fundamentos de la ciencia de los sonidos. No sabía cómo el oído captaba las relaciones, se equivocó incluso respecto a sus límites; pero descubrió que su percepción era la fuente del placer musical (As. IX, 85).

10. No se puede excluir que Diderot hubiese incluso colaborado con Rameau en la composición de la *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750). Véase, con este fin, A. M. Wilson, *Diderot. The Testing Years*, Oxford University Press, Nueva York, 1957, p. 89.

El primer problema que nace de esta constatación es el de la universalidad de este placer, problema que no se había planteado Rameau. Si bien hay relaciones fijas y determinadas entre los sonidos, y si bien su percepción se encuentra en el origen de nuestro placer estético, ello no significa que el valor estético de una música sea eterno e inmutable en el tiempo y en el espacio. A una conclusión de este tipo se puede llegar sólo desde una consideración unilateral de la música, es decir, olvidando el sujeto, el hombre histórico que escucha y comprende según sus disposiciones momentáneas, su cultura, su educación, etc.

Este problema está bien claro en el pensamiento de Diderot; lo enfrenta en las primeras líneas de su *memoria*, casi con el fin de evitar equívocos para que su posición rápidamente se distinga de manera clara de la posición racionalista de Rameau:

> si se consideran solamente los sonidos, su vehículo y la conformación de los órganos, se podría creer que un adagio de Micheli, una giga de Corelli, una obertura de Rameau, una chacona de Lully habrían sido, hace dos mil años, como hoy, en los confines de la Conchinchina como en París, admirables piezas de música. Pero nada más contrario a la experiencia. Si nosotros detestamos la música de los bárbaros, a los bárbaros ciertamente no les gusta la nuestra [...] Pero sin abusar más de la credulidad del lector, alejándolo demasiado de nuestro tiempo y de nuestro entorno, basta pensar en los italianos, que no prestan excesiva atención a la música francesa; y no hace mucho tiempo los franceses manifestaban un soberano desprecio por la música italiana. Entonces ¿la música sería una de aquellas cosas supeditadas al capricho de los pueblos, a la diversidad de los lugares, al paso del tiempo? (*As*, IX, 83-84).

Si es eterna en el hombre la facultad de percibir relaciones, la tendencia a simplificar lo más posible, aspirando constantemente a la relación más simple –es decir, a la identidad, a la consonancia perfecta–, en cambio, son variables las modalidades con las que se produce tal percepción:

> cada vez que se implican nuestros sentidos, hay que tomar en consideración el objeto, las condiciones de nuestros sentidos, la imagen o la impresión transmitida al espíritu, la condición del

> espíritu en el momento que la recibe y el juicio formulado sobre ella (As. IX. 84).

Tal vez podemos decir que la aptitud para percibir relaciones y para experimentar placer al encontrar las relaciones más simples, o al volver a las relaciones de consonancia después de haberse alejado de ellas. es un instinto. un sentimiento originario, una ley fundamental de nuestro espíritu; pero como tal, no borrado por la civilización, por la inteligencia, aunque modificado y quizás refinado por el tiempo. En consecuencia, la música. aun basándose en cada estadio de su evolución en un mismo fundamento objetivo. podrá ser más o menos compleja en el juego de relaciones desarrollado, en la sucesión de tensiones y resoluciones, de disonancias y consonancias:

> así pues, si la melodía y la armonía multiplican las relaciones en la música hasta el punto que sólo un oído muy ejercitado puede captarlas. ésta no podrá ser apreciada más que por un pequeño número de personas... se podrá comprender así cómo los cantos de los bárbaros son demasiado simples para nosotros y los nuestros, demasiado elaborados para ellos... (As. IX, 85).

Está ya claro qué lejos se encuentran estos conceptos del racionalismo de Rameau. y cómo la inicial remisión pitagórica acaba siendo vaciada de significado. La música es, ciertamente, el arte de combinar y presentar a nuestros sentidos y a nuestro espíritu relaciones que conservan los sonidos entre sí originariamente, pero no hay ningún artificio divino en el hecho de que los sonidos de una octava estén en la relación de vibración 2/1, o que la relación en el acorde de quinta sea 5/4. Tendremos que concluir, por lo tanto, que el hombre se sirve de un fenómeno natural, alterándolo, jugando con él a su gusto, para satisfacer su espíritu. En la arquitectura será el hombre quien cree tales relaciones artificialmente, tendiendo, por ejemplo, a la simetría entre las dos alas de un edificio, construyendo los lados de la ventana paralelos, etc.; pero no por ello se podrá inferir que el mundo está regido por una armonía originaria de la que la música sería la imagen más fiel. Se podrá afirmar, únicamente, que el espíritu humano está dividido entre una natural pereza, que lo lleva a buscar las relaciones más simples, y el amor por la variedad, para huir de la monotonía. De aquí el uso de la disonancia y la vuelta a la consonan-.

cia, el uso de la ornamentación en la música y también en la arquitectura; que deben considerarse en el marco de un fundamental equilibrio de relaciones simétricas. A pesar de que no se puede hablar de racionalismo pitagórico, con este trasfondo empírico-psicológico parece que Diderot está igualmente alejado de la concepción sentimentalista de la música. No sin razón, algunos estudiosos han hablado de intelectualismo respecto a la teoría de las relaciones sobre las que Diderot insiste en estas primeras obras de estética, para contraponerlo al vitalismo, al prerromanticismo de las últimas obras. Si el placer de la música se produce por la percepción de las relaciones, no se podrá hablar de lenguaje de los sentimientos, de conmoción al oír una melodía, de *cri animal*, de alboroto, etc. Así, parece abrirse la primera y fundamental contradicción propia de toda la estética diderotiana: la antítesis irreconciliable entre clasicismo y romanticismo, entre intelecto y emoción, el continuo oscilar entre una estética de la belleza y una estética de la expresión, entre una estética de las relaciones y una estética del sentimiento y del corazón. Esta memoria de carácter científico sobre los principios generales de la acústica y la voz *bello* de la *Enciclopedia*, un poco posterior, representaría al mismo tiempo la más clara formulación de esta primera fase aún clasicista del pensamiento de Diderot. Indudablemente, en este escrito, lo que le importa más a Diderot es enfatizar la estructura formal, podríamos decir *arquitectónica*, de la música; sin embargo, no se puede afirmar que nos encontremos frente a una estética claramente intelectualista, que excluya el papel de las emociones y de los sentimientos del reino de la música. Mejor dicho, bien mirado, la percepción de las relaciones inherentes a los sonidos nos lleva a un elemento inconsciente, instintivo y originario más próximo al sentimiento que al intelecto, si se quieren contraponer estos dos términos. De hecho, percibir las relaciones, las disonancias y las consonancias no implica que se conozcan tales relaciones: se pueden perfectamente ignorar del todo y ser igualmente un óptimo experto en música:

> ¡cuántas personas –afirma Diderot– provistas de un oído refinado ignoran qué relación de vibración hay entre la quinta y la octava y el sonido fundamental! ¿Quizás el alma tiene su conocimiento sin ser consciente de ello, más o menos como calcula el tamaño y la distancia de los objetos sin la más mínima noción de geometría, casi como si una especie de trigonometría natural y

> secreta formase parte en gran medida en sus juicios? No diremos nada definitivo al respecto: nos contentaremos con constatar empíricamente [...] que tales relaciones pueden ser captadas por nuestra alma de dos maneras, por sentimiento o por percepción; y quizás la mayor parte de los hombres siente sólo de la primera manera (*As* IX, 105-106)

Es evidente el recuerdo de la definición leibniziana «Musica est ithmetica nescientis se numerare animi»; pero en este contexto, el elemento inconsciente asume otro valor y otro alcance, sobre todo si se mira la luz de los sucesivos desarrollos del pensamiento de Diderot.[11]

Es difícil, si no imposible, eliminar todas las contradicciones del ensamiento de Diderot; sin embargo, el propio concepto de contradicón es redimensionado precisamente con el análisis de los textos. En nclusión, no se puede decir que esta *memoria* sea contradictoria ni por s conceptos que ella expresa, y ni siquiera si se compara con las obras cesivas. En todo caso, se puede hablar de cierto equívoco no resuelto, una doble posibilidad de desarrollo contenida en ella, que genera una unda tensión en su pensamiento. Este escrito, que parece ser una propuesta de estética intelectual y formalista, sitúa en función del juicio tético un elemento emotivo e inconsciente que, con todo, no contradi- la teoría de las relaciones. Se encuentran aquí embrionariamente los otivos fundamentales de su pensamiento estético y, según si se destaa alternativamente el elemento formal, intelectual, clasicista o el vitalista intuicionista, habrá obras de apariencia tan diferente que incluso hacen acer dudas sobre su autenticidad: *Paradoxe sur le comédien* y *Entretiens ur le fils naturel*, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature u beau* y *Le Neveu de Rameau*. En el fondo, Diderot no renegará nunca i de una tesis ni de la otra, aquí apenas esbozadas a propósito de la úsica; sino que las desarrollará de maneras diferentes, entrelazándolas,

11. Yvon Belaval (*L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, París, 1950) ha puesto de manifiesto acertadamente la derivación leibniziana de esta primera formulación de su pensamiento sobre la música, y sobre todo la importancia de la hipótesis de lo inconsciente, sin la cual «no se entendería ni la teoría del gusto y del juicio estético en Diderot y, en consecuencia, la teoría de derivación leibniziana de lo bello como percepción de las relaciones» (p. 56).

combinándolas o separándolas, según se trate de un arte o de otro, según el aspecto de la actividad artística que tenga intención de sacar a la luz, según el objetivo polémico, enriqueciendo cada vez más el motivo inicial.

4. *La* Lettre sur les sourds et muets

Tal vez ningún arte como la música se presta a representar de manera tan emblemática este doble modo de presentarse que tiene la obra de arte. Por un lado, parece no ir más allá del puro juego formal, la arquitectura sonora lúcidamente proyectada, reducible a una fórmula matemática, a relaciones fijas, simples, fácilmente determinables; fruto, pues, del intelecto y de la razón entendida cartesianamente, perfeccionable con el tiempo, el progresar de los conocimientos y al afinarse las capacidades perceptivas del oído humano. Pero, por otro lado, como arte, habla más directamente al corazón del hombre, como arte más universal, porque es anterior a los lenguajes convencionales, inmediata expresión de las pasiones y de los sentimientos, lenguaje prelógico y natural, cuya existencia no sólo no está vinculada a la civilización, sino que además da testimonio de cuanto hay todavía en el hombre de instintivo y salvaje. Quizás nadie ha indicado mejor que Diderot la copresencia en el arte –y, en particular, en la música– de aquellos rasgos que, en otros términos, podríamos denominar apolíneo y dionisíaco. No es extraño que la primera y única ejemplificación auténtica de la teoría de las relaciones se hiciera precisamente para la música, que definirá, sólo tres años después en la *Lettre sur les sourds et muets*, como «el arte que habla con más fuerza a nuestra alma», el arte más adecuado para «producir en nosotros un efecto tumultuoso», el arte que deja «un espacio más amplio a nuestra imaginación».

Es conocido el problema, en apariencia típicamente lingüístico y gramatical, en el que se origina la *Lettre sur les sourds et muets* (la cuestión de las inversiones en la lengua francesa y en la lengua en general), así como su objetivo polémico, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, de Batteux. No es nuestro objetivo adentrarnos en un análisis minucioso de este escrito, uno de los más complejos y densos de Diderot, ni enfrentarnos a los numerosos problemas que éste suscita; sin embargo, no podemos dejar de notar la importancia del paso de la lingüística a

la estética, y la aparición del problema musical en estrecha relación con el problema lingüístico.

No son completamente nuevas, en el XVIII, las reflexiones sobre el origen del lenguaje vinculadas de alguna manera al problema del origen de la música, considerando música y lenguaje de algún modo como estrechos cooperadores en un origen mítico. Dubos y Batteux no son ajenos a estas consideraciones. Como otros analistas han puesto de manifiesto,[12] Condillac –cuya amistad con Diderot era tan viva en aquellos años– influyó más directamente a Diderot en la redacción de la *Lettre*. El *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, que había sido publicado en 1746 por Condillac, trata también del problema de las inversiones, y presenta el mismo tipo de paso de la lingüística a la estética que reencontramos en Diderot. El propio Rousseau, en los años inmediatamente posteriores, trata problemas análogos sobre el origen del lenguaje y de la música. Sin embargo, entre el tratado de Condillac, el de Rousseau y el de Diderot, por no hablar de los anteriores, existen importantes diferencias, y la posición de Diderot se distingue netamente de la de sus contemporáneos.

Uno de los conceptos expresados más claramente por Condillac –en el fondo, ya contenido en el tercer volumen de las *Réflexions critiques sur la poésia et la peinture* de Dubos, autor ampliamente citado por Condillac– es el del origen común de música y lenguaje. Esta teoría, prácticamente común a casi todos los filósofos de la segunda mitad del XVIII y aun después, se presta, por consiguiente, a múltiples interpretaciones, con resultados filosóficos bastante diferentes. Con todo, en su origen existe una exigencia común: la revalorización del lenguaje primitivo, dotado de una energía expresiva, de una inmediatez, de una fuerza comunicativa desconocida en los lenguajes modernos; más precisos, más analíticos, más particulares, más adaptados a la comunicación de conceptos que de fuertes pasiones y sentimientos. Por tanto, el lenguaje originario puede considerarse un medio expresivo directo y global: directo porque no utiliza convenciones instituidas por la sociedad, sino que responde a necesi-

12. Véase, especialmente, Franco Venturi, *La jeunesse de Diderot*, pp. 247-255, y Hugo Meyer, introducción a la edición de la *Lettre sur les sourds et muets*, en *Diderot Studies, edited by Otis Fellows*, VII, pp. 15-20.

dades inmediatas; global porque satisface simultáneamente todas las exigencias más inmediatas del hombre, es decir, responde a una exigencia utilitarista y a una necesidad expresiva, emotiva e intelectual al mismo tiempo. Todas estas exigencias son analizables y distinguibles sólo hoy, pero en su origen representan al hombre en su integridad psicofísica. Por este motivo, el lenguaje originario era un lenguaje de gestos y de sonidos («langage d'action»). Estas consideraciones de Condillac tienen una importancia fundamental para la estética, y conducen a una precisa conclusión de síntesis: «Le style dans son origine a été poétique».[13] Así pues, existe una originaria poeticidad inherente a la expresión primitiva, en su espontaneidad e inmediatez, anterior a cualquier convención. En ese momento, no se puede hablar de artes porque hay un sólo arte que las integra a todas y que se puede llamar música. De hecho, afirma Condillac: «el término *música* comprende no solamente el arte que designa en nuestra lengua, sino también el del gesto, la danza, la poesía y la declamación».[14] Utilidad y belleza, en origen completamente fusionadas en el acto expresivo, se separaron y alejaron mutuamente, igual como poesía y música se separaron en dos artes diferentes; al mismo tiempo, se diferenció el estilo poético del lenguaje normal, que se fue perfeccionando cada vez más, articulándose en las palabras, aumentando la claridad y la exactitud, eliminado todo equívoco y ambigüedad propias de la expresión primitiva.

Este proceso se considera fruto del progreso y de la civilización, por lo que Condillac puede mirar sin nostalgia los míticos tiempos primitivos. En su pensamiento, el mito del origen tiene la función precisa de determinar el carácter fundamentalmente musical de la expresión artística; y de valorar y explicar, por lo tanto, los elementos pasionales, emotivos, intuitivos aún presentes en los lenguajes artísticos. Todo esto no contrasta con su ideal ilustrado de una sociedad racional y civilizada; está completamente ausente la polémica rousseauniana contra la civilización, y también toda nostalgia de la primitiva barbarie. El lenguaje perfeccionado se concibe como instrumento de la nueva sociedad y, al mismo tiempo, elemento capaz de promoverla.

13. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Amsterdam, 1746, parte II, §. 67.
14. Ibid., §. 71.

Estas alusiones al pensamiento de Condillac eran indispensables para aproximarse a la *Lettre sur les sourds et muets* de Diderot. Convengamos que la claridad cristalina del *Essai* de Condillac no se encuentra en la *Lettre* de Diderot, si bien, indudablemente, ésta representa una profundización y un refinamiento de la problemática que hemos indicado. Diderot está de acuerdo en diferentes aspectos ya expuestos por el amigo Condillac y por el propio Batteux: la lengua tiene un origen práctico-empírico, y está directamente vinculada a la necesidad comunicativo-expresiva del hombre como ser civilizado y social. Como Condillac, está fascinado por la eficacia expresiva del gesto que representa una forma de lenguaje inmediato y enérgico, aunque sea semánticamente insuficiente y confuso. Diderot, en consecuencia, distingue un orden natural de un orden institucional y científico. Éste último, propio de las lenguas «perfeccionadas», lo encontramos en el francés, lengua de «filósofos», hecha para «instruir, clarificar y convencer». En cambio, las lenguas más primitivas y más antiguas son aptas para «persuadir», lenguas en las que se imponen la imaginación y las pasiones.

En realidad, hay profundas diferencias ya en la manera distinta de proceder de los filósofos. Si el análisis de Condillac se podría definir como vertical, el de Diderot es horizontal: para establecer una diferencia entre los varios tipos de lenguaje, el primero los dispone en una jerarquía temporal que nos lleva hasta los albores de la humanidad, y anticipa en cierto modo el mito hegeliano de la muerte del arte; mientras que Diderot, más realista, aprovechando el artificio del mundo de convención y del sordomudo, identifica, paralelamente, el lenguaje artístico *junto* al científico y no *antes* de éste. Es cierto que reconoce que hay un carácter artístico y creativo relacionado intrínsecamente con el lenguaje primitivo de los gestos, «una energía que el lenguaje oral no puede igualar» (p. 48), de la misma manera como existe un carácter de *metaforicidad* que reencontrará en el lenguaje del arte. Sin embargo, aunque Diderot siempre será fiel a este concepto de una ideal anterioridad de la poesía, en sentido amplio, respecto a la lengua de las ideas; eso no significa que el arte, con sus metáforas, no pueda coexistir junto a la «lengua perfeccionada».

Estas consideraciones llevan a Diderot a afrontar directamente el problema de la armoniosidad como elemento del lenguaje y, por ello, de la música, y ésta es la parte más densa y menos clara de la *Lettre*. La

armonía, como elemento apto para decorar el lenguaje, ha llegado en último lugar y es propia del lenguaje perfeccionado: «en la lengua perfeccionada se ha querido sumar como un extra de armonía, porque se ha creído que no sería inútil halagar al oído hablando al espíritu» (p. 68). Pero aquí es importante notar que esta armonía no se identifica con la música, sino que, más bien, en cierto sentido veremos que se le opone.

> «L'harmonie du style» de la que habla Diderot remite a una concepción clasicista de la música: un elemento extrínseco, superpuesto al discurso lógico, admisible siempre que no lo altere en sus líneas fundamentales haciéndolo incomprensible e ilógico. La música como armoniosidad puede ser admitida siempre que se limite a esta función subordinada, *ancilla poesiae*, ornamento típicamente inútil y superfluo por sí mismo, pero a veces agradable halago para el oído. Las inversiones del orden natural en el lenguaje, cuando no alteran el orden de las ideas hasta tal punto que las convierten en confusas e inciertas, se puede admitir en favor de esta mayor armoniosidad y genérica musicalidad del discurso. Pero la música verdadera y auténtica no se reduce a esto, si bien a veces puede utilizar elementos puramente hedonísticos: «ainsi dans la musique il faut quelque fois dérouter l'oreille pour surprendre et contenter l'imagination» (p. 69).

Nos parece oportuno aquí citar completamente el fragmento, por otro lado intraducible, en el que Diderot hace referencia por primera vez al concepto tan discutido de jeroglífico:

> Il faut distinguer dans tout discours en général la pensée et l'expression; si la pensée est rendue avec clarté, pureté et précision, c'en est assez pour la conversation familière, joigner à ces qualités le choix des termes, avec le nombre et l'harmonie de la période, et vous aurez le style qui convient à la chaire; mais vous serez encore loin de la poésie, sur-tout de la poésie que l'ode et le poème épique déploient dans leurs descriptions. Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? J'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout á fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'ame en est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend; et que le discours n'est plus

> seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hieroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrois dire en ce sense que toute poésie est emblématique (p. 70).

En este célebre fragmento, que ha hecho correr tanta tinta entre los que lo comentan, es quizás más claro lo que no es la poesía que lo que es; no obstante, está clara la contraposición entre los dos lenguajes --el de la ciencia y el del arte– igual como está claro que, evidentemente, en esta acepción la poesía no se entiende como armonioso revestimiento de un pensamiento que resulta así mejor recibido por el espíritu adulando nuestros sentidos: en este caso, la poesía aún se mantendría en la esfera de la solución práctica apta para incrementar la eficacia oratoria de un discurso. Lo que se debe entender por lenguaje artístico todavía no está perfectamente claro en la mente de Diderot y se trata, por el momento, de una luminosa intuición «de un lenguaje sintético en vez de analítico, misterioso en vez de claro, inmediato en vez de razonado».[15]

Si éstas se pueden considerar las características del lenguaje del arte, se puede afirmar que la música, sin duda, las encarna y representa de manera privilegiada. Si el jeroglífico[16] del arte es figurativo y al mismo tiempo fuertemente expresivo, si impresiona e impulsa nuestro intelecto, pero, al mismo tiempo, no puede dejar de impresionar nuestros sentidos, si tiene algo de originario, de natural, de compenetrado con nuestra más íntima estructura física y psíquica y, al mismo tiempo, es de tan difícil comprensión, si es significativo pero intraducible; ningún arte como la música cumple tan completamente estas exigencias.

15. Franco Venturi, *La jeunesse de Diderot*, p. 259.
16. No queremos detenernos en el significado de este término en la estética de Diderot, porque ya se ha escrito demasiado al respecto y nos separaría del objetivo principal de nuestro estudio. Remitimos, pues, al estudio de James Doolittle, *Hieroglyph and Emblem in Diderot's Lettre sur les sourds et muets*, en *Diderot Studies* II, Syracuse University Press, 1952.

5. *Imitación y significado en la música*

La música «no tiene otros medios a su disposición que los intervalos y la duración de los sonidos», es decir, medios e instrumentos adecuados para producir en apariencia sólo arabescos sonoros, desprovistos de significado. «¿Qué analogía –se pregunta Diderot– hay entre esta especie de pincel y la primavera, las tinieblas, la soledad, etc. y la mayor parte de los objetos?» (As. I, 408). Evidentemente, Diderot no sabe liberarse del viejo concepto de imitación de la naturaleza, que encuentra una aplicación cada vez más forzada e innatural en la nueva estética, que tiende a sustituirlo o a confundirlo con el concepto de expresión. El concepto de imitación, pues, muestra una resistencia muy particular a ser utilizado en una estética que tiende a atribuir a la música una posición privilegiada entre las artes. Sin temor a forzar demasiado la letra del texto, se puede argumentar que, cuando Diderot habla de imitación de la naturaleza respecto a la música, parece aludir precisamente a un significado de la música, a su poder expresivo por lo que se diferencia del mero arabesco sonoro, del placer auditivo, separado de un contenido más profundo. Decir que la música imita la naturaleza equivale a decir que «habla al alma»; se podrá diferenciar, pues, la música que no representa nada, es decir, aquella que «halaga el oído de la misma manera como el arco iris agrada a la vista, con un placer pura y simplemente sensible», de aquella que habla al corazón del hombre, porque está llena de vida y de significado, metáfora lábil e inaferrable del propio mundo.

Es bastante significativo que precisamente aquí, en la *Lettre*, Diderot remita nuevamente a la teoría de las relaciones, casi como confirmación de que ésta no debe ni puede ser aprovechada apoyándose en una concepción hedonisticoformalista. No es extraño, pues, que hable de música que «nos emociona agradablemente sin suscitar ni representación alguna ni percepción distinta de las relaciones» (As. I, 407) y poco antes nos advierte que «la percepción de las relaciones es uno de los primeros pasos de nuestra razón» (As. I, 405). ¿Qué significado asumen, pues, las relaciones presentes en la música y que se ofrecen a nuestra percepción? ¿Qué relación hay entre ellas y la capacidad expresivo-descriptiva de la música? Por primera vez en la *Lettre*, Diderot propone –todavía un poco tímidamente y de manera casi interrogativa– la primacía, después muchas ve-

ces reafirmada, de la música sobre las otras artes; primacía que se basa en el hecho de dejar una impresión más directa, más global sobre el hombre, de ser significativa sobre él pero a un nivel, se podría decir, casi inconsciente y prelógico.

> ¿Por qué –se pregunta Diderot–, entre las tres artes imitativas de la naturaleza, aquélla cuya expresión es más arbitraria y menos precisa, sin embargo, habla con más fuerza a nuestra alma? ¿Quizás la música, mostrando menos directamente los objetos, deja más espacio para nuestra imaginación; o bien teniendo nosotros necesidad de una descarga para conmovernos, ésta es más apta que la pintura y la poesía para producir en nosotros este efecto tumultuoso? (As. I, 409).

Las relaciones presentes en la música parece que expresan el mundo en un nivel más elemental, aunque quizás más profundo y general; y nuestra percepción de ellas se produce de una manera más directa e inmediata, antes y más allá de cualquier convención lingüística. No obstante, no se tiene que concluir a favor de una esencia irracional de la propia música, lo que significaría desnaturalizar todo el pensamiento de Diderot. La percepción de las relaciones, se ha dicho, «est un des premiers pas de notre raison»; pero entre sensibilidad y razón no hay una oposición, sino una transición, un cambio, una continuidad por la que no tendría sentido una sin otra. Se diría que la música se introduce exactamente en el delicado punto de equilibrio entre sensibilidad y razón, emociones e intelecto. Si, por una parte, una música que no representa nada : caricia sólo nuestro oído sin «despertar una clara percepción de relaciones», por otra parte, la música también tiene que producir siempre un placer a los sentidos, y ello «tiene que depender no sólo de una particular disposición del oído, sino de todo nuestro sistema nervioso» (As. I, 408).

En estos fragmentos ya se delinea la naturaleza del goce musical: ésta no será el abandono a un apacible nirvana, el romántico emborrachamiento de sonidos, el dulce y soñador abandono a las propias emociones; pero tampoco la fría satisfacción que deriva de la identificación de las relaciones de los intervalos, del sabio juego de la armonía y de la lectura de su símbolo, más allá del cual volvemos a encontrar el acostumbrado mundo de nuestra cotidiana experiencia. Ya se intuye por primera vez en

la *Lettre* la teoría desarrollada más de veinte años después en el *Paradoxe sur le comédien*: la sensibilidad pura ya no se reconoce; los seres hipersensibles, los que escuchando música «se mueren de placer», no son auténticos expertos.

> Ellos están casi siempre más allá de aquella emoción dulce en la que el sentimiento no perjudica para nada el juicio. Ellos se pueden comparar con aquellas almas débiles que no pueden escuchar la narración de un desgraciado sin estallar en lágrimas, a aquellos para quien no puede haber nunca tragedias mediocres (As. I, 408).

Este discurso sobre la música contiene, evidentemente, implicaciones filosóficas de alcance bastante más amplio, cuyo examen nos llevaría demasiado lejos. Ciertamente, anuncia el fundamento vitalista y materialista de su pensamiento, cuya formulación explícita se dará sólo en 1769 en los *Entretiens entre D'Alembert et Diderot* y en *Le rêve de D'Alembert*, obra esta última en la que no faltan las referencias al goce musical.[17]

17. El tema de la insuficiencia de la sensibilidad y del sentimiento como órgano de juicio artístico, como vía de acceso a la verdad, se repite insistentemente en muchas obras de Diderot, y conviene tenerlo siempre presente también como clave interpretativa de *Paradoxe sur le comédien*, obra que, de otro modo, parece aislada y realmente paradójica. Además, redimensiona e integra las afirmaciones de tipo –digamos– prerromántico de Diderot, sobre las que muchos intérpretes gustan detenerse con demasiada insistencia, como la famosa frase en la que habla de los artistas como aquel «grupo de entusiastas y apasionados que sienten vivamente y reflexionan poco» (As. VII, 108). *Le rêve de D'Alembert* contiene numerosos fragmentos particularmente explícitos a este respecto, y vale la pena citar el siguiente fragmento, que retoma más ampliamente el tema apenas apuntado en la *Lettre sur les sourds et muets*:

> BORDEU: Señorita, esta cualidad tan apreciada [la sensibilidad], que no conduce a nada grande, no se ejerce casi nunca sin dolor, o débilmente sin aburrimiento, o se horroriza o se está ebrio. Os abandonáis sin medida a la sensación de una música deliciosa; os dejáis llevar por la fascinación de una escena patética, el diafragma se os cierra, el placer ha pasado y queda sólo un sentimiento de ahogo que dura toda la noche.
>
> SEÑORITA DE L'ESPINASSE: Pero, ¿no puedo gozar de la música sublime ni de la escena conmovedora más que con esta condición?
>
> BORDEU: Error. Yo también sé gozar, sé admirar, pero no sufro nunca excepto cuando tengo un cólico. Experimento un placer puro; mi censura es mucho más severa, mi elogio más halagador y más meditado. Para almas nobles como

6. *El concepto de naturaleza y la teoría de las relaciones*

La teoría de las relaciones, enunciada por primera vez en los *Principes généraux d'acoustique*, y desarrollada respecto a la música más ampliamente en la voz *bello* para la *Enciclopedia*, se presenta en su auténtico significado sólo en la *Lettre sur les sourds et muets*. Si la voz enciclopédica podía sugerir una interpretación clasicista de la estética de Diderot y, así, se ha podido hablar de varias fases en su pensamiento –clásica, prerromántica–, con un examen comparativo más atento de su obras estéticas, tal perspectiva se muestra inexacta. La teoría de la relaciones, considerada aisladamente, suscita rápidamente en la mente los cánones clasicistas de la belleza como unidad en la variedad, armonía, simetría, etc., y mucho más porque a Diderot le interesa precisar que tales relaciones tienen un fundamento objetivo en la realidad, para excluir una interpretación idealista de éstas. «Mi intelecto no añade nada a las cosas ni les quita nada». Sin embargo, la permanencia de tal teoría en obras de tipo completamente diferente, en contextos de naturaleza completamente diferente, impone una interpretación diferente.

Ya en los *Principes généraux d'acoustique* se hacía referencia al carácter inconsciente, que es inherente a la percepción de las relaciones musicales; y tal concepto es retomado y precisado en la voz *bello*. Defender el carácter inconsciente o, mejor dicho, intuitivo de la percepción –afirma explícitamente Diderot–, no significa relegar lo bello a una esfera exclusivamente emotiva o, peor, irracional:

> ...para llamar bello a un ser no hay que determinar qué especie de relaciones reinan en él; no exijo que quien ve una obra de arquitectura esté en disposición de establecer lo que el propio arquitecto puede ignorar –que esta parte es a aquella como un cierto número es a otro–, o que quien oye un concierto sepa más de él que lo que quizás sabe el músico –que este sonido está en relación de

> la vuestra, ¿existe una tragedia fea? Cuántas veces leyendo habréis enrojecido pensando en el entusiasmo experimentado durante el espectáculo y viceversa.
>
> SEÑORITA DE L'ESPINASSE: Es cierto.
>
> BORDEU: Así pues, no corresponde al ser sensible como vos, sino al ser tranquilo y frío como yo el decir: esto es verdad, esto es bueno, esto es bello...

> dos a cuatro con aquel otro sonido o de cuatro a cinco–. Basta con que comprenda y sienta que los elementos de aquel edificio y los sonidos de aquel fragmento de música tienen relaciones, sea entre sí, sea con los otros objetos. La indeterminación de estas relaciones, la facilidad para captarlas y el placer que acompaña su percepción han hecho imaginar que lo *bello* era cuestión más del sentimiento que de la razón (As. X, 27).

Es significativo que Diderot no concluya ni a favor de la razón ni del sentimiento, como órgano de la percepción y del juicio estético, poniendo de manifiesto los motivos por los que llegamos a considerar que interviene el sentimiento en los juicios sobre objetos cuyo goce resulta «fácil y rápido» por una larga costumbre, mientras que consideramos que prevalece el intelecto cada vez que nos encontramos ante relaciones más complejas y nuevas. La separación entre razón y sentimiento se muestra ya en esta obra como convencional y subjetiva; y la percepción de la belleza se concibe, implícitamente, como un acto que implica a todo el sujeto perceptor como unidad psicológica.

La teoría de las relaciones también se involucra con el principio, nunca negado por Diderot, del arte como imitación de la naturaleza del que habla en la misma voz *bello*. Arte como percepción de relaciones y arte como imitación de la naturaleza parecen ser principios excluyentes

18. Lester G. Crocker (*Two Diderot Studies. Ethics and Esthetics*, Hopkins Press, Baltimore, 1952), centrando todo su estudio en los dos polos de la subjetividad y objetividad en la estética de Diderot, identificó con mucho acierto el carácter original de la teoría de las relaciones. Con todo, no estamos de acuerdo cuando, en su interpretación demasiado literal del principio de la imitación de la naturaleza, afirma que en su opinión ésta representaría el fundamento objetivo de lo bello y el aspecto clasicista de su pensamiento; en cambio, la teoría de las relaciones, con la afirmación implícita de la creatividad del espíritu humano (un objeto sería bello porque de alguna manera entra en relación con nuestro espíritu) representaría el aspecto romántico. Se puede observar a este respecto que, por una parte, la teoría de las relaciones tiene «su fundamento en la realidad» (*Traité du Beau*) y, por otra parte, que el principio de imitación se va ilustrando poco a poco, explicado, modificado, interpretado, en fin, con tanta elasticidad por Diderot que no excluye en absoluto el concepto de expresión y creación sino que, más bien, lo implica. Además, con frecuencia Diderot pone los matices que podríamos denominar romántico-melodramático precisamente cuando querría afirmar el principio *clasicista* de la imitación.

entre sí,[18] pero sólo bajo un examen superficial. De hecho, hay que tener presente que para Diderot, como hemos podido constatar sobre todo por el examen de la *Lettre sur les sourds et muets* y como veremos en seguida en otras obras, las relaciones no tienen el valor de principios formales extrínsecos, pero significativos y reveladores de la esencia más profunda de las cosas. Cuando Diderot defiende la naturaleza emblemática del arte, quizás alude precisamente a esta propiedad metafórica y emblemática de las relaciones presentes en las cosas como su significado último, cuya percepción, como dijo inteligentemente Crocker, «implica la existencia de una armonía entre naturaleza y hombre, que se revela en la intuición de una forma significativa».[19] Por otro lado, el concepto de imitación de la naturaleza asume en Diderot un colorido completamente particular: éste tiene un valor ético más que estético, y con frecuencia es afirmado con un tono predicatorio más que filosófico. Suena siempre como una invocación a la realidad, a una realidad concebida en sus líneas más crudas, sin perifollos, sin ornamentos hipócritas que escondan su auténtico rostro, llamada a la verdad de las cosas vista en su individualidad, en su singularidad y variedad, no edulcorada en una genérica universalidad. Se trata, pues, de una poética realista que a veces no excluye el tono de una deteriorada melodramaticidad, confundida con la exigencia del más auténtico apasionamiento. El concepto de imitación de la naturaleza, por lo tanto, no contrasta con la teoría de las relaciones si se piensa que su significado es, sobre todo, el de una invocación al realismo, a un arte cargado de compromiso humano, *significativo* en el sentido más profundo del término, nunca puro juego formal; como afirmación teórica, no representa más que un homenaje exterior a una terminología ya tradicional heredada de las estéticas clasicistas.

7. *Música y apasionamiento*

Las características propias del lenguaje del arte, las modalidades de su disfrute, se muestran de la manera más clara, adquieren el colorido más intenso, la mayor eficacia precisamente en la música. Ya hemos dicho que

19 Crocker, *Two Diderot Studies*, p. 62

Diderot no ha dedicado ninguna de sus obras a la música, si exceptuamos *Les leçons de clavecin*; sin embargo, la música representa un constante punto de referencia en su pensamiento: la música no es un arte entre las artes; pero quizás se puede decir que para Diderot es el arte por excelencia, el lenguaje artístico originario, del que derivaron todas las otras artes. En casi todas sus obras de carácter filosófico-estético encontramos referencias a la música, pero nunca son accidentales: éstas siempre tienen una función de comparación, representan un punto de referencia, tienen la función de iluminar y clarificar el carácter de las otras artes o del arte en general.

Por tanto, es necesario detenernos en un breve examen de los fragmentos más significativos referidos a la música, dispersos en las obras de Diderot posteriores a la *Lettre sur les sourds et muets*; no obstante, no se consideran como afirmaciones aisladas, lo que en este caso mostraría un carácter claramente contradictorio, sino en el marco general de su estética y de su pensamiento. No se puede hablar –como ya hemos dicho– de una evolución, ni se puede trazar una línea de desarrollo precisa en su pensamiento respecto a la música; sino, más bien, un continuo trabajo de profundización a veces en una dirección a veces en otra, enfatizando en ocasiones un aspecto de la expresión musical en ocasiones otro, poniendo de manifiesto así su constitutiva y originaria ambigüedad. De la comparación, de la relación analógica de la música con las otras artes, nacen las intuiciones más acertadas, las observaciones más agudas.

En la obra *Entretiens sur le fils naturel*, de 1757, el argumento central es el teatro: en el ideal de reforma al que aspira Diderot, de manera a veces un poco nebulosa, la música adquiere una función determinante, y casi se diría que sólo del elemento musical puede saltar la chispa capaz de dar vida al nuevo teatro. Aquí Diderot parece aspirar a una especie de *Gesamtunstwerk*, en el que la música se comportaría como elemento catalizador y unificador respecto a las otras artes –poesía, danza, escenografía– y, a través de ella, se podría encontrar de nuevo la fuerza y la *verdad* de la expresión dramática, «las grandes pasiones», eliminando la artificiosidad, la retórica y las convenciones vinculadas con la tragedia de su época. En el *Entretiens sur le fils naturel*, Diderot quiere enfatizar sobre todo el momento emotivo y pasional del arte, y precisamente, desde este punto de vista, parece que la música es el medio más natural e idóneo para

expresar el apasionamiento en sus momentos culminantes. De hecho, la poesía tiende en los grados de más alta *liricidad* a traspasar en la música: en este contexto, poesía y música significan no tanto dos artes bien definidas en sus fronteras, sino sobre todo conceptos límite, es decir, la expresión mediante sonidos articulados y la expresión mediante sonidos inarticulados.

> ¿Qué es lo que emociona en el espectáculo de un hombre que es presa de cualquier gran pasión? ¿Son quizás sus palabras? Alguna vez. Pero lo que conmueve son siempre los gritos, las palabras inarticuladas, las voces rotas, monosílabos que huyen a intervalos, un murmullo entre la garganta y los dientes. La violencia del sentimiento corta la respiración y produce turbación al espíritu; las sílabas de las palabras se separan, el hombre pasa de una idea a otra [...] La voz, el tono, el gesto, la acción; he aquí lo que pertenece al actor, y éstas son las cosas que nos emocionan más en el espectáculo de las grandes pasiones (As. VII, 105-106).

La música o, mejor, la musicalidad se convierte así en una condición intrínsecamente relacionada con la gran acción trágica, y música y poesía ya no resultan fruto de una hábil aproximación, sino aspectos más o menos intensos, a niveles diferentes, de una única expresión. La música representa aquí la llamada al origen de la expresión, al elemento prelingüístico e instintivo idealmente anterior a la comunicación conceptual.

8. *El melodrama como expresión total*

El problema de las relaciones entre música y poesía constituye uno de los aspectos obligados de toda la estética del XVIII; todas las reformas y los proyectos de reforma del melodrama se centraron en la corrección de las relaciones entre un arte y otro, consideradas desequilibradas en favor de uno o de otro. El propio Rousseau, que en algún aspecto se aproxima mucho a Diderot, considera el melodrama como fruto de la aproximación o de la unión de música, poesía y pintura, concebidas cada una de ellas como arte en sí mismas. Así la define en la voz *ópera* de la *Enciclopedia*: «Espectáculo dramático y lírico en el que se intenta reunir todas las atracciones de las bellas artes en la representación de una acción pa-

sional, para producir el interés y la ilusión con la ayuda de sensaciones agradables». En el *Essai sur l'origine des langues* se aproxima quizás más a Diderot, defendiendo la unidad originaria de la expresión verbal, en la que el elemento emotivo y musical estaba íntimamente fundido con el conceptual. Pero esta unidad es mítica, y la sociedad civilizada no la puede reencontrar: poesía y prosa, canto y palabra, están irremediablemente separados.[20] La sociedad, con sus necesidades materiales, está en el origen del divorcio entre emociones y conceptos, entre canto y palabra; pero, por otra parte, las necesidades materiales alejan a los hombres, mientras que las pasiones los aproximan. De aquí resulta que sólo en un mundo precivilizado, en el estado de naturaleza, se podría reencontrar la plenitud de la expresión. Hoy la ópera, por ejemplo, no es sino el fruto de una aproximación más o menos acertada y conseguida, según las características de la lengua, de palabra y música, pálido recuerdo de un tiempo feliz.

Hemos visto cómo Diderot, en la *Lettre sur les sourds et muets*, evita el recurso al mito de los orígenes. En el *Entretiens sur le fils naturel*, recurre a una especie de parábola para defender el carácter concretamente unitario de la expresión dramática:

> Un sabio, en un tiempo, era filósofo, poeta y músico. Al separarse, estos talentos han degenerado: la esfera de la filosofía se ha restringido; a la poesía le faltan ideas; la fuerza y la energía, al canto; la sabiduría, privada así de sus atributos, ha perdido su atracción. Un gran músico y un gran poeta lírico evitarían todo el mal (As. VII, 157).

El melodrama encarnaría, pues, este ideal lírico de Diderot, con el que propone una vez más esta aspiración a una expresión total, con la copresencia del elemento conceptual, lírico, fantástico, fundidos en una unidad inescindible. El arte auténtico presenta esta doble cara por la que, por un lado, tiene la plenitud conceptual de la filosofía, sin compartir la pura convencionalidad de su lenguaje y, por otro, la inmediatez del lenguaje inarticulado de la pasión –el *cri animal*– del instinto oscuro y animal, sin compartir su carácter informe, no presentándose únicamente como estímulo sensible.

20. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, cap. XII y ss.

La música en el melodrama adquiere este carácter unificador, en el sentido de que las otras artes que lo componen –poesía, danza, recitación, pintura– tienden a fundirse y transformarse en la música, que representa el momento culminante de la acción trágica: la pasión requiere imperiosamente la música para poderse expresar en sus momentos de mayor tensión, porque tiene una musicalidad intrínseca. Así, el melodrama se configura no como una aproximación, aunque lograda, de música y poesía –porque en tal caso estaríamos en presencia de melodramas fallidos– sino como una forma de expresión unitaria más intensa y completa respecto a las artes individuales que lo componen. La expresión melodramática será un continuo paso insensible de la forma prosaica a la lírico-musical, sin que se pueda hablar ya de subordinación del poeta al músico o viceversa: será la propia acción trágica la que requiere e impone al músico los matices adecuados y la que «hace hablar a la orquesta». Si «el poeta ha concebido mal su discurso», no hay salvación para el músico, porque la música no es un revestimiento de las palabras capaz de esconder la vacuidad o insinceridad de ésta última. La propia pasión tiene que dictar, al mismo tiempo, las palabras y el tono, elementos inseparables excepto por una abstracción.

Después de estas referencias al melodrama, Diderot tuvo que volver muchos años más tarde sobre el tema, precisando ulteriormente su pensamiento en la dirección que aquí hemos creído intuir, yendo un poco más allá de la letra del texto. Entrando en la polémica entre el caballero Chastellux y el autor del *Traité du mélodrame*, Diderot adopta la defensa del primero.[21] En la *Lettre au sujet des observations du chevalier de Chastellux sur le Traité du mélodrame* (1771), Diderot reitera el principio según el cual música y poesía no tienen que estar en una relación de subordinación, sino, más bien, en una relación de afinidad expresiva recíproca, por la que no se plantea en modo alguno el problema de un privilegio de una respecto a la otra.

> El poeta se hace para el músico, y si el poeta –afirma eficazmente Diderot– estira las sábanas hacia su parte, pasarán ambos una

21. El caballero de Chastellux había publicado en 1765 un *Essai sur l'union de la Poésie et de la Musique*

> mala noche. ¿Qué consigue con esto? Si un gran poeta también fuese un gran músico, lo haría mucho mejor que si no fuera ni lo uno ni lo otro.

En última instancia, pues, poeta y músico deberían identificarse en una sola persona para conseguir aquella unidad de intenciones requerida por la expresión melodramática. La música tiene que presentirse ya en la poesía, y la poesía debe ser creada para la música. Por consiguiente, Diderot rechaza la tesis –que parece ser próxima a la suya, pero que, bien mirado, es bastante lejana– según la cual el deber de la música sería reforzar o subrayar la expresión dramática. Al autor del *Traité du mélodrame*, que invitaba a contentarse «con reforzar la expresión con toda la potencia del arte musical», Diderot le responde:

> Pero, insigne charlatán, si el poeta no ha presentido estos poderes, si no ha hecho nada para ponerlos en funcionamiento, al músico no le queda sino cortar las cuerdas de su instrumento (As. VIII, 507-508).

Así pues, poesía y música no son dos artes sino dos aspectos, dos momentos, dos caras de la expresión melodramática, diferentes énfasis de un único proceso. Resulta claro el motivo por el que Diderot rechaza, por ejemplo, la *aproximación* de la tragedia griega a la música moderna, pues se trataría de una *aproximación* extrínseca, desde el momento en que la tragedia griega estaba hecha para la música antigua y no moderna. Así resulta comprensible el significado del famoso fragmento con frecuencia interpretado erróneamente como una afirmación de la superioridad de la poesía: «¿Queréis hacer una buena música instrumental [...] queréis que vuestro instrumento me hable? Poned a Metastasio sobre vuestro atril: leed una de su arias y dejad correr vuestra imaginación» (As. VIII, 508). En realidad, Diderot quiere defender aquí una vez más la unidad originaria de la expresión lírico-musical: la música brota, nace naturalmente de las arias de Metastasio porque la poesía tiene una musicalidad intrínseca, contiene ya implícitamente la música y parece que al músico no se le ha confiado más que el deber de desvelarla, traerla a la luz, liberando sus intrínsecas potencialidades musicales inherentes al discurso poético.

En el fondo, Diderot ha superado en la práctica la tradición polémica sobre el melodrama construyéndola sobre otras bases: las inacabables controversias basadas, en definitiva, en la jerarquización de las artes parecen no tener casi que ver con Diderot, igual como las encendidas disputas entre bufonistas y antibufonistas o, en los tiempos de la carta del 71 sobre Chastellux, la disputa entre gluckistas y antigluckistas. Si Diderot tiende a otorgar un cierto carácter privilegiado a la música, ciertamente no quiere restablecer con ello una nueva jerarquía de las artes con la música en el vértice, sino, más bien, indicar que una cierta musicalidad en sentido amplio está presente, como posibilidad potencial, en todas las artes.

9. *La música y el boceto*

Este concepto de musicalidad intrínseca a cada arte, cuya fecundidad hemos visto sobre todo en lo que se refiere a la poesía, es retomado en varios fragmentos de los *Salons*, pero aproximando esta vez música y artes figurativas.

La música, mejor que cualquier arte, encarna las características propias de la expresión artística: hemos visto que, por una parte, la música es por excelencia el arte en el que aparecen con la máxima evidencia las relaciones destinadas a ser percibidas por nuestra sensibilidad; por lo tanto, bajo cierto punto de vista, se podría considerar un arte clásico por excelencia, arte constituido por una perfecta arquitectura formal, por relaciones elementales calculables matemáticamente, encerrado en un marco rígido representado por un esqueleto armónico. Pero, bajo otro punto de vista, la música es también el arte que nos remite, más que cualquier otro, a la expresión originaria, al sentimiento en su forma más inmediata, impetuosa y casi informal. Con frecuencia, Diderot hablaba del *cri animal* respecto a la música y, desde este punto de vista, la música representa más que cualquier otro arte, la rebelión contra el espíritu del clasicismo, el gusto barroco por la galantería, la ornamentación, la gracia, lo inesencial; y representa una invocación a aquel sentido vivo, fuerte e inmediato de la realidad en su dureza, en su aspereza, que tantas veces Diderot ha realizado.

Si todo el clasicismo hasta Voltaire había considerado el arte como función de la civilización esencialmente, como expresión de progreso, Diderot aborda con Rousseau,[22] quizás por primera vez, el concepto de que el arte es, por el contrario, propio de la sociedad más primitiva. Ya en el *Discours sur la poésie dramatique*, aparecido en 1758, escribía con énfasis poético: «la poesía exige algo enorme, bárbaro y salvaje» (As. VII, 371), y aún con más precisión: «En general, cuanto más civilizado y refinado es un pueblo, menos poéticas son sus costumbres: todo se debilita dulcificándose» (As. VII, 370). Esta fuerte polémica, que se presenta al mismo tiempo como afirmación de un nuevo gusto y también de una nueva estética, se amplía y enriquece con nuevos argumentos en los *Salons*.

La *claridad* propia del arte clásico ya no se reconoce como una cualidad imprescindible del arte mismo, y la invocación a la naturaleza adquiere un cariz completamente distinto: la naturaleza es el crisol en el que se forma la vida, de la que emergen oscuramente y misteriosamente las formas orgánicas; la naturaleza es el instinto, lo inconsciente, la vitalidad en estado puro, donde las categorías de lo bello y de lo feo pierden significado porque en ellas se confunden bello y feo, bien y mal, intelecto y sensación. Aunque se puede decir, entonces, que la música es el arte que *imita* a la naturaleza por excelencia, el arte más *verdadero* y más *realista*, porque es el arte más fuerte, el que expresa mejor la fuerza tumultuosa de la vida y de la naturaleza.

En los *Salons* reaparecen con frecuencia las observaciones sobre la música, entendida como constante punto de referencia directo o indirecto para las otras artes y, en particular, para la pintura. En el *Salon* de 1763

22. Hay indudables analogías en este punto entre el pensamiento de Diderot y el de Rousseau. Con todo, Rousseau enfatiza no sólo el carácter primitivo de la expresión artística, sino también su carácter social. Es verdad, como dice en el *Essai sur l'origine des langues*, que «el lenguaje de los primeros hombres no fue un lenguaje de matemáticos sino un lenguaje de poetas»; pero para Rousseau el lenguaje inarticulado de la pasión representa el estadio prosocial: la sociedad corrompe y destruye este feliz estado de la naturaleza. Las necesidades materiales propias de una sociedad evolucionada separan y no unen a los hombres. Nace así el lenguaje articulado, más preciso, pero más frío y sordo. Diderot, ciertamente, no podía aceptar estas conclusiones, y su polémica no llega a tener nunca el tono de una requisitoria contra el progreso.

la superioridad de la música respecto a la pintura es defendida poniendo de manifiesto la característica propia del arte de los sonidos de *armonizar* y reconciliar los contrastes. La función «del aria y de la luz», «estos dos armónicos universales» gracias a los cuales se funden y se ligan las formas y colores más dispares en el mundo de la naturaleza, atenuándose y reconciliándose los contrastes, es cumplida de manera destacada por la música: la misma consonancia perfecta conduce inmediatamente a nuestro oído sonidos disonantes contenidos en los armónicos, reconciliados y resueltos en la riqueza de la consonancia originaria. Pero el pintor llega a esta fusión artificial e indirectamente:

> el músico nos transmite el sonido mismo, mientras que lo que el pintor mezcla en su paleta, no es la carne, la materia, la sangre, la luz del sol, el aire, sino polvos, jugos de plantas, huesos calcinados, piedras machacadas, cal. De aquí deriva la imposibilidad de representar los reflejos imperceptibles de los objetos, unos respecto a otros; para el pintor no hay más que colores enemigos que no se reconciliarán nunca (As. X, 187).

Con estas afirmaciones, Diderot invierte, quizás inconscientemente, toda la tradición anterior, desde Roger de Piles a Dubos y Batteux, para quienes la pintura presentaba un carácter de inmediatez y de realismo superior al de las artes temporales, mostrando *directamente* los objetos. Si bien Diderot no reniega en absoluto del concepto de imitación de la naturaleza como categoría artística positiva, deja intuir, como ya hemos dicho, un concepto de realidad mucho más profundo. A través del juego conceptual un poco paradójico, típico de su modo de proceder, la música resulta más realista que la poesía porque –y aquí está la paradoja– la música presenta directamente la realidad sonora en su más directa materialidad física, mientras que la pintura no nos da más que un pálido recuerdo de las cosas, símbolos mediatizados a través de las convenciones de los colores artificiales extendidos sobre una tela. La poesía, ampliando más la comparación, estaría entre pintura y música, dirigiéndose, por un lado, a los ojos –puesto que se sirve de símbolos visuales–, pero, por otro, también al oído, siendo sobre todo sonido.[23]

23. El pensamiento de Diderot respecto al viejo problema de las características de

Los límites entre las artes son, pues, extremadamente finos y las fronteras, difusas. De hecho, si, como hemos visto, pintura y música se contraponen por algunos aspectos, por otros se pueden aproximar. La música, entendida como musicalidad y armonía, como profundidad e indeterminación expresiva, es, en cierta manera, constitutiva de todas las artes en mayor o menor medida. Desde este punto de vista, resultan extremadamente sugerentes las observaciones del *Salon* de 1765, y sobre todo el de 1767, sobre el boceto y el valor de lo no finito. El boceto y el esbozo tienden a superar los límites expresivos propios del cuadro, es decir, la fijación, la falta de movimiento, la escasa dramaticidad, la definitud que aprisiona formas, figuras y colores. Pero el momento del boceto está presente incluso en el cuadro acabado y representa en el fondo

la pintura respecto a las de la música y de la poesía, es oscilante y no está bien definido. En la *Lettre sur les sourds et muets*, haciendo referencia directamente a Dubos, reivindicaba un carácter más realista e inmediato para la pintura («c'est la chose même que le peintre montre»), mientras que le reconocía a la poesía y a la música un carácter emblemático y metafórico, es decir, una capacidad indirecta de imitar la realidad («les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes»). Sin embargo, al mismo tiempo reconocía, como ya había reconocido por otro lado Dubos, que el pintor no tiene a su disposición más que un instante de la realidad y, por lo tanto, en cierto sentido la petrifica, creando una sección más o menos arbitraria en ella. Quizás se puede pensar que el cambio, e incluso la inversión de la perspectiva por la que los que, para Dubos, eran los sonidos naturales de la pintura contrapuestos a los signos artificiales de las otras artes se convierten ahora en arbitrarios y convencionales, depende del énfasis en el carácter temporal de la música. De hecho, puede resultar mucho más convencional y arbitrario el corte en la realidad que lleva a cabo la pintura, la cual inmoviliza la vida respecto al fluir de ésta en la poesía, pero sobre todo en la música, que nos da el pulso mismo de la vida en su fluir ininterrumpido. En cierto sentido, esta perspectiva parece estar en consonancia con la más vasta perspectiva filosófica materialista y vitalista en la que Diderot estaba profundizando precisamente en esos años. Además, hay que tener siempre presente el carácter completamente asistemático de estas observaciones y comparaciones entre las varias artes: no se trata, pues, de auténticas clasificaciones jerárquicas, sino de apuntes tendentes a poner de manifiesto algunos elementos reveladores de la expresión artística en general, emergentes de estas sutiles aproximaciones. Por ello, no debe sorprender que la propia música, por un lado, se considere como esencialmente metafórica y, por otro lado, como *cri animal*, expresión directa y violenta de emociones, arte *artístico* por excelencia.

siempre su fermento vital, el elemento que tiende a romper las fronteras de la forma objetiva y racional.

> Los bocetos –afirmaba Diderot en el *Salon* de 1765– tienen, en general, un fuego que el cuadro no posee. Representan el calor del artista, el ímpetu puro, libre de cualquier elemento reflexivo; el boceto es el alma del pintor que se difunde libremente sobre la tierra... (As. X. 351).

Así pues, el boceto representa el triunfo de la pura subjetividad, de la expresión que tiende a plegar a sus fines, a animar y vivificar la definitud de la forma clásica. En el cuadro todo está dicho y pronunciado, no hay misterio para su intérprete; pero en el boceto todo está sólo sugerido, anunciado, todo es promesa e impulso.

Pero el razonamiento, en este punto, puede ampliarse y hacerse más general. El arte nunca es lo plenamente explicitado, sino que siempre tiene que conservar una parte de indeterminación para excitar nuestra imaginación: «cuanto más vaga es la expresión de las artes, más satisfecha está la imaginación» (As. X, 352).

Así, las artes se podrían dividir en las que tienden por naturaleza a una mayor determinación de la expresión y en aquéllas cuya expresión es naturalmente más vaga e indeterminada. La música –y tal extremo es confirmado por Diderot infinitas veces en sus obras– es el arte de la expresión más vaga, no en el sentido de que le falta expresividad, sino en el sentido de que es la de la expresión más densa y rica, el arte que expresa la totalidad y precisamente por ello no expresa las cosas individuales, el arte que sugiere las cosas sin nombrarlas. Boceto y música revelan, pues, sus profundas afinidades más allá de las evidentes diferencias respecto a los medios técnicos y expresivos de que se sirven.

Pero la comparación se puede ampliar aún más. Por un lado, se puede aproximar boceto y música instrumental; por otro lado, cuadro y música vocal. De hecho, igual como las formas finitas y conclusas del cuadro ponen límites muy precisos a nuestra imaginación, así, en la música vocal, las palabras del texto precisan y definen la expresión de los sonidos:

> en la música vocal hay que escuchar precisamente lo que ésta quiere expresar. A una sinfonía bien hecha puedo hacerle decir lo

que más me gusta [...] Sucede aproximadamente lo mismo con el boceto y el cuadro. Veo en un cuadro la cosa pronunciada, pero ¿cuántas cosas imagino en un boceto que sólo están anunciadas (As. X, 352).[24]

24. No hace falta poner aquí de relieve la *novedad* de esta perspectiva y su importancia para futuros desarrollos de la estética musical, y no sólo de ésta. El reconocimiento de la indeterminación semántica de la música instrumental, en el fondo, no es nuevo. Del «Sonate, que me veux tu?» de Fontenelle hasta los más recientes análisis de Rousseau, la tradición estético-filosófica está de acuerdo en negar a la música instrumental cualquier capacidad expresivo-designativa. Por tanto, el cambio de la perspectiva nace de un criterio valorativo. La indeterminación semántica de la música instrumental representa, para Diderot, precisamente el motivo de privilegio respecto a la música vocal. Es difícil decir si Wackenroder u otros escritores románticos conocían estas páginas, pero es innegable que representan un motivo que agradó a las futuras generaciones románticas, aunque sus desarrollos no han estado siempre entre los más logrados. Se puede pensar que mucha crítica de tono impresionista, que tiende a interpretar la música, más que como un valor musical objetivo, como un estímulo para sus propios sueños, un impulso a la propia fantasía, tiene su origen en la focalización unilateral precisamente de este aspecto del pensamiento de Diderot. Sin embargo, hay que añadir que, de estos apuntes, no se pueden extraer necesariamente las conclusiones típicas de cierta crítica romántica. La música se muestra como un lenguaje «vago» e «indeterminado», se considera desde el punto de vista del lenguaje común; sin embargo –y esta perspectiva no es en absoluto ajena al pensamiento de Diderot–, si se considera como lenguaje autónomo y autosuficiente, puede ser determinada y en absoluto vaga: no en vano es el arte más expresivo y potente. Hay que recordar, a propósito de esto, precisamente como ejemplo de este posible desarrollo, una famosa carta de Mendelssohn en la que afirma de manera significativa: «con frecuencia la gente se lamentaba de que la música es demasiado ambigua, que lo que nos viene al pensamiento cuando la escuchamos no es claro, mientras que todos entienden las palabras. En mi opinión, es exactamente lo contrario, no sólo respecto a un texto entero, sino también a la palabras individuales; ellas parecen tan ambiguas, tan vagas, tan fácilmente sujetas a malentendidos, respecto a la música genuina que llena el alma con miles de cosas mejor que con las palabras. Los pensamientos expresados por la música que yo amo no son demasiado indefinidos para ser expresados en palabras, sino, al contrario, demasiado definidos» (*Carta a Marc-André Souchay*, Berlín, 15 de octubre, 1842). Por lo tanto, esta perspectiva se precisará en el pensamiento de Diderot en obras sucesivas y sobre todo en las *Leçons de clavecin*, donde se presentará con mayor evidencia una concepción de la música como lenguaje autónomo incomparable al discursivo. Pero de esto trataremos más tarde.

El momento del boceto y del esbozo está presente en todas las artes, y representa en su intrínseca *musicalidad* el momento de ímpetu de la pasión, el triunfo de la subjetividad, en otras palabras, la aparición del genio. La lengua de la razón se mueve siempre hacia una mayor articulación, mientras que el lenguaje musical recorre el camino inverso; es decir, tiende a la fusión de los sonidos, a la desaparición de las sílabas por un paso rápido e insensible de los sonidos graves a los agudos, de los agudos a los graves: «es como una sílaba única y larga que, a cada instante, varía de inflexión y de expresión» (*Addition à la lettre sur les aveugles*, As. I, 335).

Este movimiento ininterrumpido que es la vida misma en su más profundo fluir, este paso imperceptible de una forma a otra se realiza en el momento del ímpetu propio del esbozo.

> El movimiento, la acción, la propia pasión se apuntan sólo con algún hecho característico, mi imaginación hace lo demás. Estoy inspirado por el soplo divino del artista [...] *Agnosco veteris vestigia glammae*. Es una palabra que se despierta en un gran pensamiento. En los violentos movimientos de la pasión, el hombre suprime los vínculos, empieza una frase sin acabarla, deja escapar una palabra, lanza un grito y se calla. Pero yo lo he entendido todo. Es el boceto de un texto. La pasión no produce sino bocetos. ¿Qué hace, pues, un poeta que acaba todo? Da la espalda a la naturaleza (As. I, 254).

Esta contraposición entre la definitud de la forma y la apertura interpretativa y semántica del boceto, con el consiguiente parangón con la música instrumental, se precisa y profundiza más en el *Salon* de 1767. Se hace más neta y categórica la contraposición entre la forma que anquilosa la vida y el fluir de la vida que no se deja aprisionar por la forma.

> ¿Por qué un bello boceto nos gusta más que un bello cuadro? Porqué hay más vida y menos forma. A medida que se introduce la forma, desaparece la vida. En el animal muerto, objeto que repugna a la vista, hay formas pero ya no hay vida. En los pajaritos, en los gatitos y en muchos otros animales las formas aún están en estado embrionario, todo está lleno de vida, y nos gustan mucho. ¿Por qué un joven estudiante incapaz de hacer un cuadro siquiera mediocre, en cambio sabe hacer un boceto mara-

> villoso? El boceto es fruto del calor del genio, el cuadro obra del trabajo, de la paciencia, del largo estudio y de una consumada experiencia del arte. Pero ¿quién puede hacer lo que la naturaleza se demuestra incapaz de hacer, esto es, introducir las formas propias de la edad madura y conservar la vida de la juventud? (As, XI, 245).

Se perfila nuevamente una visión del arte como milagroso equilibrio entre forma y vida; determinación y finitud, por un lado, y fuerza tumultuosa e instinto, por otro.

Música instrumental y vocal también aquí se aproximan una vez más al boceto y al cuadro, respectivamente; unos surgen del genio que en el ímpetu de la creación no se detiene ante nada, sino que solamente sugiere excitando nuestra imaginación; los otros conclusos y fijados en su determinación expresiva.

Si «la claridad prejudica al entusiasmo», la música se define cada vez más en estas páginas como la expresión propia del genio, de la pasión en su momento emergente, que escapa a cualquier intento de ser detenida y recluida en una definitud que la separa de su naturaleza eminentemente subjetiva. Pero aquí se debería abrir un capítulo entero sobre las relaciones entre arte y genio, si no nos llevase demasiado lejos de nuestro discurso.[25] Y nos parecería ir quizás más allá del pensamiento de Diderot el hablar de una relación privilegiada entre música y genio, aunque algunos fragmentos parecen dejar intuir tal concepto, sobre todo si se extiende el término *música* hasta comprender la musicalidad, el ritmo, la armonía como elementos presentes en cualquier arte, en la poesía y en la pintura no menos que en la música. Entonces se puede decir que el genio imita a la naturaleza en sentido casi kantiano: el genio es naturaleza por cuanto se comporta como la naturaleza y, en este punto, parecen coinci-

25. En lo que respecta al concepto de genio en la estética de Diderot, remitimos al ya citado estudio de F. Venturi y al ensayo de H. Dieckmann, «Diderot's conception of genius», en *Journal of the History of the Ideas*, abril 1941, que concuerdan con la tesis respecto a la sustancial autenticidad de la voz *genio* de la *Enciclopedia*. Más pertinente para la estética es el ensayo de Otis E. Fellows, «The theme of Genius in Diderot's *Neveu de Rameau*», en *Diderot Studies* II, Syracuse University Press, 1952.

dir los conceptos de imitación y de expresión. El genio se expresa infundiendo en sus obras la misma armonía vital presente en la naturaleza; en este sentido, el genio imita a la naturaleza y, al mismo tiempo, crea. Podemos concluir con las mismas palabras con las que Diderot termina el *Essai sur la peinture*: «la obra del genio es única. La apreciamos sólo si la llevamos directamente a la naturaleza. Pero ¿quién sabe llegar hasta ella? Otro hombre de genio» (As. X, 520).

10. Le Neveu de Rameau

El tema del genio en relación al arte y a la música reaparece con insistencia en la célebre sátira *Le Neveu de Rameau*, una de las obras de Diderot que han hecho correr más tinta a los estudiosos desde Goethe en adelante. Sin embargo, la fama, sobre todo literaria, de esta obra en parte ha nutrido al Diderot filósofo de la música, por cuanto muchos estudiosos, desviados del argumento y del personaje protagonista del diálogo –el sobrino de J. Ph. Rameau– se han servido con demasiada frecuencia de este texto como única o, al menos, principal fuente de su pensamiento sobre la música.[26] En realidad, esta brillante sátira, aun tratando de música con más insistencia que otras de sus obras, se centra en otros problemas, y se puede afirmar sin duda que el tema dominante es el problema ético. Si bien en un examen de la concepción de la música de Diderot no se puede obviar esta obra, hay que reconocer que, en lo que respecta a la música, no se encuentra ciertamente entre las más originales; Diderot, no adentrándose en el argumento musical, parece limitarse aquí a citar las ideas más comúnmente difundidas entre los enciclopedistas y sobre todo las de Rousseau. Diderot no aporta ninguna contribución original, ni siquiera respecto a la polémica entre bufonistas y antibufonistas –que ya

26. Adolphe Jullien, en su sucinto y rápido estudio *La musique et les philosophes au dix-huitième siècle*, aunque ha tenido el mérito de ser quizás el primero que se interesaba por las concepciones de la música de los enciclopedistas, emite un juicio totalmente negativo sobre Diderot, mostrando una absoluta incomprensión de su pensamiento, debida en parte precisamente al hecho de tener en cuenta sólo *Le Neveu de Rameau*.

había llegado a su fin en los años en los que escribía la sátira (1760-1761) por cansancio de los contendientes–, y se limita a ponerse a favor de la música italiana con argumentos en general convencionales,[27] exaltándola contra la anticuada tradición francesa encarnada en las personas de Lully y Rameau, sin usar las reservas con las que se había expresado en *Bijoux indiscrets*.

Por lo tanto, el significado de *Le Neveu de Rameau* respecto a la música se debe buscar más en el plano teórico y filosófico que en el plano del gusto. Efectivamente, se encuentra en ella más que una toma de posición a favor de la música italiana –en el fondo, una posición formal y casi obligatoria para un *philosophe*–, una incisiva polémica contra el melodrama de su tiempo, italiano o francés, generalmente convencional en la expresión, frívolo divertimento, vacío de contenido ético y artístico. El italiano esconde su debilidad con el pretexto del *bel canto* y los gorgoritos de los cantantes; el francés lo hace bebiendo de la retórica convencional tomada prestada del gastado repertorio clásico.

Ahora más que nunca, el concepto de imitación de la naturaleza adquiere el significado de una vigorosa referencia al realismo, a la sinceridad e inmediatez expresiva.

> Nada de ingeniosidad, nada de epigramas, nada de pensamientos elegantes: todo cosas demasiado lejanas de la simple naturaleza. Y no penséis que la recitación de los actores de teatro y su declamación nos pueden servir de modelo. ¡En absoluto! Discursos simples, las voces comunes de la pasión, éstos se necesitan mu-

27. La observación de Goethe, en una nota a su traducción de *Le Neveu de Rameau*, según la cual la posición de Diderot es contradictoria, merecería un comentario más amplio. Según Goethe, efectivamente, «las obras de Lully y de Rameau pertenecen sobre todo a la escuela que busca la expresión, y no a la escuela que busca únicamente el placer del oído» (es decir, la música italiana). Es bastante discutible el juicio de Goethe y no es fácil decir cuál de las dos escuelas, italiana o francesa, implica una estética que defiende la expresión. De hecho, los teóricos de las dos escuelas remiten a los mismos principios, es decir, a la expresión; y esto demuestra, por un lado, que es possible dar la vuelta al juicio de Goethe y, por otro lado, que Diderot, en el fondo, está por encima de las partes, y no incide sino superficialmente en la vieja polémica dictada en buena parte sólo por un gusto diferente.

> cho más cuanto más monótona sea la lengua, cuanto menor acento tenga. Será el grito animal del hombre dominado por la pasión lo que dará el acento.

Esta invitación a la genuinidad expresiva, que Diderot pone en boca del corrupto sobrino de Rameau, no es nueva en sus escritos, y corresponde plenamente a sus ideales artísticos y teatrales, que representan una rebelión al barroquismo, «a las frases ingeniosas, a los madrigales ligeros, tiernos y delicados, sin recursos para nuestro arte, que es el más violento de todos», parecen anticipar un cierto verismo decimonónico no carente tampoco de mediocres referencias *melodramáticas*. Así pues, el sobrino de Rameau, producido en el plano ético de la corrupta y sofisticada nobleza parisina del cambio de siglo, se erige en portavoz en el plano artístico de un gusto que parece estar en las antípodas de su personalidad ética. Éste es, en el fondo, el problema mayor que se esconde bajo la brillante y chispeante sátira, problema que se puede configurar, generalizando, como el problema de la relación entre arte y moralidad.[28] La

28 Entre las múltiples y numerosísimas interpretaciones que, desde Hegel, se han dado a esta obra tan compleja y bajo muchos puntos de vista ambigua, por su interés para nuestro estudio, merece la pena recordar aquí entre los más recientes el de J. Doolittle, *Le Neveu de Rameau* (Droz, Ginebra, 1964). Doolittle, conocido estudioso de Diderot, propone una hipótesis interpretativa sin duda interesante, aunque va más allá de las intenciones de Diderot. Los personajes del diálogo, *Moi* y *Lui*, estarían en realidad casi intercambiados. *Moi* no sería Diderot –lo cual es evidente–, sino que personificaría a J. Ph. Rameau, el músico y teórico que Diderot conocía bien y con quien podría haber colaborado en la redacción de la *Mémoire* que se tenía que enviar a la *Académie*. En cambio, *Lui* sería el propio Diderot. La elección de J. François Rameau como protagonista del diálogo no sería, pues, casual, puesto que éste se desarrollaría en realidad entre tío y sobrino, como encarnación de dos posiciones opuestas y ejemplares. Tras la ruptura de Rameau con los enciclopedistas, definitiva ya en 1756, cuando Rameau publica el libelo *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, es evidente que la disputa no se limita a una identificación de *errores*, sino que se muestra, más bien, como la confrontación de dos mentalidades diferentes. El *Moi-Rameau* representa la filosofía entendida como espíritu sistemático. Doolittle, profundo conocedor del Rameau teórico (véase su interesante estudio «I would be a Philosophe», en *Publications of the Modern Language*, junio, 1959), nota que el *Moi* de la sátira, por su carácter dogmático, su tranquila seguridad respecto a la posesión de la verdad, es exactamente como Rameau, un

música, al fin y al cabo, no está en el centro del diálogo, no es la protagonista, sino el trasfondo en el que se sitúan los otros problemas; y es quizás por este motivo que Diderot, siempre por boca de su interlocutor, se limita a exponer ideas y conceptos no originales y, en la mayoría de casos, tomados prestados de Rousseau, reexpuestos junto con algunos apuntes propios de su pensamiento. Por ejemplo, el concepto de la música como «la más violenta de todas las artes», o la exaltación de su poder descriptivo, que se extiende hasta la expresión del silencio «porque incluso el silencio se representa con sonidos».

Esta falta de compromiso en el plano de la filosofía de la música, compromiso que Diderot había sabido mostrar con luminosas intuiciones en obras donde se traba la música sólo tangencialmente, quizás ha sido juzgado con excesiva severidad por algunos intérpretes, que han olvidado que se deben buscar en otras partes las referencias a una original estética musical en Diderot, y que la *querelle des bouffons*, que nunca lo

filósofo con carencias y a la vez víctima de la filosofía. A esta personalidad dogmática, se contrapone el *Lui*, cuya función es claramente desmitificadora, en la hipócrita sociedad de la que se presenta como producto, como víctima, pero también como lúcida conciencia acusadora. Diderot, concluye Doolittle, no ataca ningún sistema filosófico particular, sino que, más bien, contrapone el *sistema* a la experiencia, y también quiere demostrar que ningún sistema puede satisfacer plenamente las necesidades de un ser humano de carne y hueso. Esta interpretación, aunque es muy aguda, no parece satisfactoria respecto a la identificación de *Moi* con el viejo músico. Nos parece, más bien, que *Moi* y *Lui* constituyen un desdoblamiento de su personalidad, que, igual como ciertamente no se identifica con el *Moi*, tampoco se identifica totalmente con el *Lui*. En el fondo, aquí como en otros lugares, Diderot no presenta solución alguna, sino que considera problemáticamente la cuestión de la independencia del plano artístico y del ético, que aborda en otro momento. Quizás la clave interpretativa de *Le Neveu de Rameau*, nos la ofrece el propio Diderot cuando un poco más tarde, en el *Salon* de 1767, escribía como conclusión sagaz de una larga meditación:

> Pensaba, pues, que si hay una moral propia de una especie, quizás en la misma especie hay una moral propia de los diferentes individuos, o por lo menos de las diferentes condiciones o grupos de individuos similares; y para no escandalizaros con un ejemplo demasiado complejo, una moral propia de los artistas o del arte, y esta moral podría muy bien estar en contraste con la moral común. Sí, amigo mío, temo precisamente que el hombre va derecho al encuentro de la infelicidad por el camino que conduce al imitador de la naturaleza hacia lo sublime. El camino de la mediocridad, he aquí la regla del poeta. Conservar en todo el justo medio, he aquí la regla de la felicidad. No se debe nunca hacer poesía en la vida (As. XI, 124-125).

apasionó realmente, no es aquí más que el pretexto y el trasfondo sobre el que se articulan problemas de alcance más amplio.[29]

11. *Las* Leçons de clavecin et principes d'harmonie

En todo el curso de su larga y fecunda actividad, el interés por la música nunca ha abandonado a Diderot, y son pocas las obras en las que no se encuentre al menos una referencia a ésta. Sin embargo, sólo una obra está dedicada específicamente a este arte, las *Leçons de clavecin*, escrita en 1771. No obstante, en cierto sentido, una vez más el tema de las lecciones de clavicémbalo y de armonía –que harían pensar en la forma de un tratado sistemático– no son sino un pretexto para escribir un brillante diálogo de notables cualidades literarias, en el que la música reaparece no en los restos de una teoría minuciosa, sino como referencias y destellos de un pensamiento estético nunca expuesto de manera sistemática. Las *Leçons de clavecin*, si bien no añaden nada nuevo a la que podríamos

29. La interpretación que de esto dio Jean Fabre en la introducción a su edición crítica (Diderot, *Le Neveu de Rameau. Édition critique avec notes et lexique par Jean Fabre*, Droz, Ginebra, 1950) nos parece que, a este respecto, peca de excesiva severidad. De hecho, escribe: «...en dépit de la véhémence du ton, les idées y sont banales et courtes. Le cri animal de la passion, la mélodie toute simple qu'elle dicte, le *bel canto* préconisé faute de mieux pour liquider la musique aristocratique et savante, non sans quelque nostalgie secrète des émouvantes réussites que celle-ci avait permis d'atteindre, le pressentiment du vérisme à l'italienne et dans le lointain du roman musical de Charpentier, la *Traviata et Louise*, tout ne représente guère que la liquidation de ce que Diderot avait à dire, lors de la *Querelle des Gouffons*, où, au fond, il n'avait pas grand chose à dire. Il suffit de parcourir l'*Essai sur l'origine des langues* ou le *Dictionnaire* de Jean-Jacques pour trouver le débat à une autre profondeur». Este juicio, Fabre lo reconfirma más veces en el curso de su comentario al texto y no está substancialmente equivocado, si bien no tiene en cuenta, por una parte, que en este diálogo Diderot no está particularmente interesado en el problema musical, a pesar de la apariencia contraria, y, por otra parte, que no se pueden aislar las expresiones relativas a la música del contexto general de su pensamiento estético y musical, sin el riesgo de empobrecerlas hasta el punto de no reconocer en ellas más que un pálido eco del más profundo, articulado y sistemático pensamiento de Rousseau.

llamar quizás impropiamente su estética musical, presentan bajo una forma más unida, coherente y amalgamada los temas principales de su pensamiento y, al tiempo, dan testimonio de cómo su cultura musical no era en absoluto superficial y de aficionado, como algunos querrían mantener.[30] Tal vez, lo que se puede encontrar de nuevo respecto a su pensamiento anterior –y en esto se puede advertir la influencia del maestro de música de su hija y el estrecho contacto, pues, con la práctica musical– es una mayor atención a los problemas de la armonía, una valoración más precisa de su insustituible función en la economía de la obra musical.

Así pues, de un análisis incluso sumario de esta obra, aparecen claramente los argumentos, en absoluto secundarios, que diferencian su posición de la de Rousseau, igual como también de la de Rameau. Aunque a veces Diderot, en algunos fragmentos, parece asignar a la armonía una función subordinada respecto al canto o, mejor dicho, parece considerar la primera como fruto del intelecto y el segundo, del genio –aproximándose así a Rousseau– siguen siendo afirmaciones aisladas que se relacionan sobre todo con la polémica contra la música hecha solo para el oído y no para el corazón. Igual como existe una armonía fruto solamente del estudio y del árido trabajo intelectual, existe también una melodía y un canto hecho para satisfacer sólo al oído. Es precisamente éste el concepto que quiere expresar el *discípulo*, más que una polémica contra la armonía, cuando afirma:

> ¡Ay, Señor, qué locura pretender, como ciertos autores, que la armonía es la fuente inspiradora del canto! Es el genio, el gusto, el sentimiento, la pasión lo que inspira el canto; es el estudio lo

30. Nos parece innecesario sacar a colación aquí la estéril cuestión de cuánto se le debe a Diderot, de lo que se dice en las *Leçons*, y cuánto a Bemetzrieder, el oscuro profesor de clavicémbalo de la hija del filósofo. La advertencia de Diderot al principio del diálogo, en la que se proclama como simple corrector del «français tudesque» del maestro, pero que por lo demás nada le pertenece «ni por el contenido, ni por la forma, ni por el método, ni por las ideas», nos parece nada más que un artificio literario. En realidad, al lector de hoy todo le parece de Diderot: el estilo inimitable, la frescura del diálogo y sobre todo las ideas, que son las que ya hemos encontrado en las obras anteriores. Por lo tanto, las lecciones a la hija por parte de Bemetzrieder tienen que considerarse el pretexto, el motivo inicial para desarrollar el brillante diálogo.

> que crea al armonista profundo. Aquel que busca la melodía en su corazón es un hombre sensible, aquel que la busca en su propio oído es un autómata bien organizado (As. XII, 398).

No se trata, entonces, de una polémica respecto a la armonía, sino de la ya conocida polémica de Diderot respecto a la música, entendida como satisfacción hedonística o como elucubración intelectual: en ambos casos hay que considerarla como «pura combinación de sonidos».

Melodía y armonía no se contraponen como funciones diferentes y opuestas, sino que Diderot las concibe sobre todo como dos aspectos de un mismo fenómeno. Si la armonía se convierte en fin en sí misma, también el canto resultará árido y viceversa. Sin armonía no puede haber melodía y, de hecho, en todo su análisis –siempre orientado a sacar a la luz la profunda *significatividad* de la música– Diderot quiere poner de manifiesto que cualquier expresión del canto, cualquier inflexión significativa, cualquier sombra y cualquier luz suya está producida por pequeñas variaciones en las funciones armónicas. Si Rousseau afirmaba que la armonía está desprovista de poder imitativo y que, como mucho, sólo sirve para precisar algunos intervalos de la melodía que, de otro modo, podrían resultar equívocos; en cambio, para Diderot –incluso manteniéndose en el ámbito de una estética de la imitación, la armonía tiene, por excelencia, un poder imitativo no por sí misma, sino en el ámbito de la melodía que expresa.

En primer lugar, la armonía cumple la función formal, fundamental en la música, de introducir la disonancia y de resolverla; y la disonancia es símbolo de un proceso dinámico natural más universal, esto es, el contraste y la discordia. Al discípulo que pregunta: «pero ¿en la armonía se mezcla también la discordia?», el maestro le responde:

> Claro. Y ésta cumple la misma función que en el universo; es el dolor lo que hace el placer más punzante; es la sombra lo que da relieve a la luz [...] en el claroscuro está la magia de la pintura [...], un leve ruido lejano propociona una fascinación inconcebible al silencio.

Y poco después define la música como «el arte de atropellar el sonido natural para convertir el retorno en más agradable» (As. XII, 323). Pero la armonía, siempre en el ámbito de la melodía, cumple una función

significativa más puntual. Merece la pena citar por completo el fragmento del diálogo entre el maestro y el filósofo, en el que el estilo metafórico y denso de Diderot no prejudica la precisión conceptual:

EL MAESTRO: Por lo tanto, si tenéis un poco de imaginación, si sentís la música, si los sonidos afectan vuestro ánimo, si habéis nacido con un corazón sensible, si la naturaleza os ha creado de manera que experimentáis el entusiasmo y lo comunicáis al prójimo, ¿qué os sucederá? Veréis un hombre que se despierta, en el centro de un laberinto. He aquí que busca una salida a derecha y a izquierda, por un momento ha creído acabar con sus errores: se para y sigue, con paso incierto y tembloroso, el camino quizás pérfido que se le abre delante, y he aquí que nuevamente está perdido. Camina y después de algún giro y retorno, se encuentra en el lugar del que ha partido. Aquí mira a su alrededor, ve una calle más recta y se lanza, imagina un espacio libre más allá de un bosque que se propone atravesar, corre, descansa, y después corre otra vez; sube, sube y llega a la cima de una colina; allí desciende, cae y se vuelve a levantar; malherido, malparado por todas las caídas sigue adelante, llega y observa y reconoce el mismo lugar de su despertar. La inquietud y el dolor se han apoderado de su ánimo; se lamenta y su lamento se oye a su alrededor como un eco; ¿qué sucederá? No lo sabe y se abandona a su destino, que le promete una vía de salida y, pues, lo engaña. Apenas da algún paso, se encuentra en el punto de partida.

EL FILÓSOFO: Y ¿es eso lo que significa poner en relación los sonidos cuya sucesión dé que pensar...?

EL MAESTRO: No quiero decir que la imagen que se presenta a mi espíritu es la única que se puede referir a la misma sucesión armónica. Los sonidos son un poco como las palabras abstractas, cuya definición se resuelve en el último análisis en una infinidad de ejemplos diferentes, pero todos con elementos en común. Éste es el privilegio y la fecundidad de la expresión indeterminada y vaga de nuestro arte: cada uno dispone del canto según el estado del propio ánimo, y es así que la misma causa se convierte en la fuente de una infinidad de placeres y dolores diferentes. ¿Qué asombrosa variedad de sensaciones momentáneas y fugitivas habría podido suscitar

> si hubiese mezclado armonías disonantes con armonías consonantes, poniendo así en acto toda la potencia del arte? [...] Después de haberos hecho perder en meandros de un laberinto, sirviéndome sólo de las armonías fundamentales de las veinticuatro modulaciones, si hubiese querido invocar el silencio y las tinieblas, silencio y tinieblas habría habido. Si me hubiese gustado romper este silencio y estas tinieblas con gritos, habrían estado al alcance de la mano lamentos y gritos. Si me hubiese propuesto incrementar la tristeza y la soledad con el horror de la noche, abrir las tumbas y evocar las almas de los difuntos, asustarme con su murmullo, todo esto habríais oído y os habría hecho temblar [...] Después, de repente, moviendo sólo uno de mis dedos, el día habría reaparecido, todos los oscuros fantasmas se habrían desvanecido.

Este himno a la potencia de la música, ¿se refiere a la melodía o a la armonía? No tendría sentido una respuesta, porque está claro que aquí armonía y melodía se conciben una en función de otra. El canto es significativo porque no es más que la sucesión de acordes armónicos, igual como la armonía es significativa porque la concatenación armónica de los acordes es la misma melodía.

En esta valoración de la función de la armonía, Diderot está tan lejos de Rousseau como de Ramcau. Para éste último, la armonía era algo estático, y su significado estaba relacionado con el alcance simbólico de cada uno de los acordes, siempre resumibles en el acorde fundamental, expresión de la propia armonía divina. Para Diderot, la armonía, igual como cualquier acorde armónico, no significa nada por sí misma; la armonía no es sino un dúctil instrumento expresivo, comparable a la paleta del pintor. Con ella, el músico de genio puede conseguir cualquier objetivo; nada se le niega. La acertada imagen metafórica del laberinto se presta a describir, con gran eficacia desde el punto de vista formal, el camino errático de la melodía, regida por la función armónica, que reencuentra por fin la tranquilidad de la cadencia perfecta conclusiva. La plenitud significativa del tejido melódico-armónico –tantas veces defendida por Diderot como *conditio sine qua non* para que se pueda hablar de verdadera música y no sólo de ingeniosa combinación de sonidos– no es disminuida sino, al contrario, exaltada por su indeterminación semántica.

Tal concepto, repetido en obras diferentes con una distancia de años, debe ser precisado. «La expresión indeterminada y vaga» de la música tiene una doble referencia, como se ve claramente en estas páginas: subjetivo y objetivo. La música es sobre todo una lengua.

> ¿Acaso no hay que saber hablar antes de aprender a escribir? El teclado es el alfabeto; las teclas, las letras. Con las letras se forman las sílabas; con las sílabas, las palabras; con las palabras, las frases, y con las frases, el texto (As. XII, 520-521).

La música es una lengua con la que se forman textos, pero es una lengua con propiedades bastante diferentes de la común. Sus textos, en la misma medida en la que son vagos –es decir, no nombran directamente las cosas individuales–, aluden, en cambio, a una gama de significados más amplios: lo que pierde en extensión lo gana en profundidad. Pero, si hay una fecunda indeterminación *objetiva* de la música, a ella le corresponde una amplia amplitud de respuestas subjetivas. Cada uno entiende la música «según su propio estado de ánimo», no porque ésta sea sólo un estímulo para los propios sueños, sino porque su capacidad de referirse a las estructuras más profundas de nuestro ser y de la naturaleza se comporta de manera que cada uno pueda reencontrar en ella, más allá de las particularidades individuales, una correspondencia con el estado emotivo de cada uno. Por este motivo, el juego de «relaciones» de referencias, de pérdidas, de movimiento y de tranquilidad, en una dinámica de sensaciones opuestas de placer y de dolor, producidas por la melodía en su armónico errar, no es juego formal, sino una significativa y simbólica invitación a la naturaleza. Así se puede entender por qué

> una música que no representa y que no habla es mala música, que se puede hacer incluso sin genio. Se trata, entonces, de trozos sueltos, cosidos en la memoria con más o menos gusto, de autores familiares. Para esto se puede proporcionar el hilo y la aguja (As. XII, 186).

Aquí se puede notar que, en el fondo, coinciden los conceptos de originalidad, imitación y expresión, conceptos inseparables en la estética de Diderot; el análisis de cada uno de ellos no se puede hacer sin referencia a los otros. De hecho, originalidad significa que no se encierre

en sí mismo el lenguaje de la música esterilizándolo, en un refinado juego, haciéndolo árido en la *imitación* pasiva de otros músicos, reduciéndolo a un lenguaje que no habla más que de sí mismo. Originalidad significa *representar y hablar*, es decir, llegar directamente a la naturaleza; pero no representar los objetos individuales –de lo que la música sería incapaz por su naturaleza– ni hablar con un discurso perfectamente articulado y definido. La música únicamente puede aludir a los más complejos estados de ánimo, mostrar metafóricamente los más secretos y profundos aspectos de la naturaleza.

La música escapa así a la condición de pura confesión, incluso proviniendo «del corazón» y volviendo «al corazón» a través de esta amplia relación con la naturaleza. Los conceptos de imitación y expresión son usados por Diderot casi como sinónimos, no sólo por la confusión e incertidumbre terminológica típica de la estética de su tiempo, sino porque su identidad encuentra su raíz precisamente en aquel vitalismo que se ha encontrado más explícitamente en el *Entretien entre D'Alembert et Diderot* y en *La rêve de D'Alembert*, pero que, en el fondo, se vuelve a encontrar también en su estética. La imitación de la naturaleza, si es original –es decir, fruto del genio–, coincide perfectamente con la más auténtica expresión de uno mismo: imitación y expresión en la música se encuentran unidas, gracias a aquel concepto dinámico y materialista de la naturaleza por la que espíritu y materia no son más que dos aspectos de aquella vitalidad cósmica que anima todo el mundo de la naturaleza.

V.

Los enciclopedistas y el clasicismo

1. *Arte y política*

El ideal de Rousseau, igual como el de Diderot y el de Grimm, es que el artista sea libre, pero que, al mismo tiempo, use su libertad al servicio del pueblo; su arte, como en el tiempo de la *polis* ateniense, tiene que nutrirse de grandes y nobles ideales, tiene que ser profundamente educativo sin ser didáctico. En este sentido se tiene que entender a Grimm cuando afirma que «entre los antiguos, el espectáculo era una cuestión de estado; entre nosotros, si la policía se ocupa de él, es para crearle mil pequeños obstáculos».[1]

Este concepto de un arte como «cuestión de estado» está directamente vinculado a la aspiración a un arte integral, del que el espectáculo trágico es la encarnación más adecuada de un arte que implique a todo el hombre, que nazca del «sentimiento de la propia existencia»,[2] pero que

1. Grimm, *Du poème lyrique*, p. 387.
2. Ibid., p. 364.

sepa hablar a todos los hombres. Para Rousseau, el teatro trágico tenía esta función vital en la vida de la Grecia antigua, esencialmente porque los griegos eran un pueblo libre:

> Todos los argumentos de sus espectáculos provenían de su historia nacional, que ellos idolatraban y por ello veían en los actores a ciudadanos instruidos que representaban la historia de su país ante los ojos de sus compatriotas. Este pueblo es entusiasta de su propia libertad hasta el punto de creer que los Griegos son los únicos hombres libres por naturaleza [...] Sus espectáculos no tienen ninguna de las mezquindades de los de hoy. Sus teatros no eran construidos por interés y por avaricia; no eran encerrados en oscuras prisiones [...] Aquellos grandes y soberbios espectáculos eran representados bajo el cielo, frente a toda la nación...[3]

La ópera *buffa* italiana, aunque no se nutría de los mismos grandes ideales, nacía del mismo arrebato, del mismo profundo sentimiento popular, de la misma simplicidad carente de afectación, del mismo sentimiento poético-musical. La incidencia de los ideales políticos de los enciclopedistas en sus gustos estéticos y musicales es puesta de manifiesto, incluso con una cierta exageración enfática, por el propio Rousseau en una célebre página de las *Confessions*:

> Los *bouffons* crearon ardientes seguidores de la música italiana. Todo París se dividió en dos partidos, más enardecidos que si se tratase de un asunto de estado o de religión. Uno más potente, más numeroso, compuesto de grandes, de ricos y de mujeres, defendía la música francesa; el otro, más vivo, más fiero, más entusiasta, estaba compuesto de verdaderos expertos, de personas de talento, de hombres de genio.[4]

La relación entre un cierto gusto musical y la ideología revolucionaria es destacada de manera aún más puntual por D'Alembert, cuyos gustos musicales eran, sin embargo, bastante menos radicales respecto a Rousseau y a Diderot: quizás precisamente su posición, un poco distan-

3. Cfr. Rousseau, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (1758).
4. Rousseau, *Confessions*, libro VIII.

ciada y mediadora entre las dos facciones extremas, le permitía ver con mayor lucidez estas implicaciones de carácter político e ideológico. En su opúsculo *De la liberté de la musique*, escrito en 1760, cuando la *querelle des bouffons* ya se iba diluyendo, escribía con aguda ironía:

> Me maravillo de que en un siglo en el que tanto se ha escrito sobre la libertad del comercio, sobre la libertad del matrimonio, sobre la libertad de prensa sobre la libertad de la pintura, nadie haya pensado todavía en escribir sobre *La libertad de la música*. Por usar la expresión de un filósofo, ser esclavos de nuestras diversiones sería una degeneración no sólo de la libertad sino de la misma servitud. «Tened una mente muy limitada», rebaten nuestros grandes hombres políticos, «todas las libertades están vinculadas entre sí y son igualmente peligrosas. La libertad de la música presupone la de sentir, la libertad de sentir conlleva la de pensar, la libertad de pensar, la de actuar, y la libertad de acción es la ruina de los Estados. Actuemos, pues, de manera que la ópera se mantenga como es, si queremos conservar nuestro reino; pongamos un freno a la libertad de cantar, si no queremos que ésta sea seguida muy rápido de la libertad de palabra».[5]

Ironizando sobre tales argumentaciones, D'Alembert continúa así:

> Costará creerlo, pero es absolutamente cierto que en el diccionario de cierta gente *bufonista*, republicano, revolucionario de la Fronda, ateo (olvidaba materialista) son otros términos equivalentes.[6]

A pesar de su tono escéptico de matemático frente a estas identificaciones *arbitrarias*, D'Alembert no renuncia a poner de manifiesto la existencia de dichas relaciones entre gusto musical y mundo político e ideológico; por otro lado, D'Alembert se muestra en todos los ensayos como un crítico bastante sensible, precisamente al poner en evidencia el todavía frágil y delicado nexo entre música y cultura.

5. D'Alembert, *De la liberté de la musique*, cap. IX, en *Mélanges de littérature, d'historie et de philosophia*, Amsterdam, 1763.
6. *De la liberté de la musique*, cap. IX.

2. *D'Alembert y la mediación*

La posición de D'Alembert se separa notablemente de Rousseau no sólo por sus conclusiones prácticas, sino también por sus propios presupuestos filosóficos. Ya hemos visto su actitud cautamente posibilista frente a la teoría armónica de Rameau, expresión de su prudente y realista empirismo, que lo lleva a aceptar el descubrimiento *técnico* de la música, rechazando, sin embargo, sus implicaciones ideológicas.

D'Alembert, incluso reafirmando en sus escritos que la música no es una ciencia y mucho menos, como habría querido Rameau, la *ciencia primera*, la considera profundamente ligada a la civilización y a la cultura, en sentido amplio, y por ello partícipe del progreso general. De hecho, el concepto de progreso domina en todos los escritos de D'Alembert dedicados a la música, y es significativo que dedique un amplio espacio también a la música en el *Discours préliminaire* en la *Enciclopedia*. En este mapa sistemático de todas las actividades y conocimientos humanos, la música encuentra un lugar entre las artes imitativas. D'Alembert, aun sin dejar de rendir homenaje al gran Rameau «artista filósofo», cuya superioridad

> consiste sobre todo en haber reflexionado muy fecundamente sobre los principios teóricos de este arte, en haber sabido identificar en sus fundamentos el principio de la melodía y de la armonía, en haber reconducido con este medio a leyes más ciertas y simples una ciencia que antes de él se basaba completamente en reglas arbitrarias o dictadas por una experiencia ciega[7]

esboza una teoría sobre la música bastante alejada en espíritu y en letra de las ideas de Rameau.

D'Alembert se puede considerar el mejor exponente de aquella tendencia conciliadora y moderada, que encuentra un amplio espacio en muchas voces musicales de la *Enciclopedia*. La parte dedicada a la música del *Discours préliminaire* es una obra maestra de diplomacia y de ambigüedad, y revela claramente la voluntad de no herir la susceptibili-

7. *Discours préliminaire*.

dad de los tradicionalistas, aún proclives a aceptar los presupuestos de una estética musical fundamentalmente racionalista, a pesar de dejar la puerta abierta a perspectivas más próximas a las de Rousseau o de Diderot. D'Alembert, a fin de mediar entre posiciones opuestas, se sirve de la categoría de progreso. De hecho, la música, respecto a las otras artes, es menos avanzada en el curso de la historia, si bien desde los tiempos de Lully parece querer recuperar el terreno perdido.

La tesis racional que hace de la música la última de las artes, relegada a una función subordinada, parece ser compartida por D'Alembert, pero limitada al plano histórico. Si la música se ha demostrado incapaz de imitar la naturaleza, y se ha utilizado en la práctica como ornamento y *criada* de la poesía, ello es imputable al hecho de que aún no está suficientemente avanzada.

> La música que habla a la imaginación o a los sentidos, ocupa el último lugar entre las artes imitativas, no porque la imitación llegue a ser menos perfecta en los aspectos que ésta se propone representar, sino porque parece hasta ahora restringida a un menor número de imágenes; más que a su naturaleza, esto se debe a la escasez de inventiva y de recursos de la mayor parte de sus cultivadores.[8]

D'Alembert está de acuerdo con todos sus contemporáneos en rechazar la idea de una música desvinculada de un contenido humano, de una música como puro arabesco destinado a un disfrute puramente hedonista:

> la música que no representa nada es simplemente ruido y, sin el hábito que desnaturaliza todo, ésta no procuraría mayor placer que una serie de palabras armoniosas y sonoras dispuestas sin orden ni nexo alguno.[9]

Sin embargo, no condena la música en absoluto; el problema se desvía desde el plano de los principios al plano histórico. La música es la última entre las artes no tanto por un defecto de naturaleza, sino porque aún no ha progresado como las otras artes, y su imitación permanece con-

8. *Discours préliminaire.*
9. Ibid.

finada a un nivel hedonista y onomatopéyico. Pero D'Alembert tiene una fe ilimitada e ilustrada en la capacidad modeladora del hombre sobre la naturaleza. La intervención del hombre puede, efectivamente, modificar el uso primitivo de la música; ésta,

> destinada quizás en su origen a reproducir sólo ruidos, se ha convertido poco a poco en una especie de discurso, mejor dicho, en una lengua mediante la cual se expresan los diferentes sentimientos del alma o, mejor dicho, las diferentes pasiones.[10]

Según D'Alembert, la música está adquiriendo esta condición de lenguaje únicamente en su tiempo, en el Siglo de las Luces, y gracias al genio de Lully primero y después de Rameau se está acercando a su plena madurez. El espíritu de la concepción de la música de Rousseau se ha perdido completamente y, aún más, se ha invertido, a pesar de algún parecido externo. El concepto de progreso que Rousseau proyectaba en un origen mítico para aproximar la música a lo primigenio, al instinto, a lo que está antes de las abstractas divisiones entre corazón y razón, a una experiencia comunicativa integral es simplificado por D'Alembert en el concepto de un progreso indefinido del que artes y ciencias serían igualmente partícipes.

También la posición del matemático respecto a la *querelle des bouffons*, y a las disputas entre defensores del melodrama francés e italiano, revela del mismo modo su tendencia a no radicalizar las tendencias opuestas, sino a vaciar la incisividad filosófica de la polémica reduciéndola a un contraste de gustos, simplificable con una cierta habilidad práctica. D'Alembert concibe el melodrama como la aproximación de dos elementos diferentes: poesía y música; ambos contribuyen, cada uno por su cuenta, al buen resultado del todo. Dadas estas premisas, el análisis de D'Alembert se orienta hacia un examen de las respectivas virtudes y defectos de los diferentes componentes de la ópera francesa e italiana: la ópera italiana destaca por la música; la francesa la supera por la parte literaria. Los italianos tienen una musicalidad instintiva, aunque abusan con frecuencia de esta cualidad en detrimento de la expresión con abun-

10. *Discours préliminaire.*

das y fastidiosas repeticiones, *a capo*, gorgoritos, etc.; la música francesa, por su lado, no tiene «vida»: «a la música italiana, se le debería quitar ese punto de más; a la francesa, añadir lo que no tiene».[11] Sopesados los defectos y las virtudes, D'Alembert propone, pues, que «las bellezas de la música vocal italiana» sean «trasladadas a la lengua francesa».

Es significativo el ejemplo propuesto: ¡*Le devin du village*! De hecho, afirma D'Alembert,

> el único sistema, quizás, para tener éxito en este intento es el puesto a prueba recientemente, adaptando un texto francés con excelentes arias italianas, empezando este experimento con el género cómico, respecto al cual los espectadores son siempre menos severos con las innovaciones. Este pequeño truco ha salido bastante bien en el teatro italiano: los espectadores, pensando escuchar música francesa porque ya no había palabras italianas, no estaban prevenidos contra ella y han experimentado el placer de ésta... *Le devin du village*, con su recitativo tan bello y adaptado a la recitación, me parece que se podría prestar a tal experimento y probablemente con éxito.[12]

Efectivamente, la opereta de Rousseau puede situarse precisamente en el ámbito de una perspectiva ecléctica y ajena a elucubraciones teóricas, como la propuesta por D'Alembert, muy alejada, por lo tanto –como ya hemos dicho–, precisamente de las ideas elaboradas en los años posteriores por el mismo Rousseau. *Le devin du village* no es más que un intento de *italianizar*, si bien con medios e inspiración más bien reducidos, la música de la ópera francesa, conservando intacta la tradición literaria francesa de tipo bucólico-pastoril.

D'Alembert, aun no aportando ningún elemento nuevo al debate sobre la música de su época, tiene en común con muchos otros enciclopedistas la idea de que la música debe ser disfrutada con un acto de abandono inmediato e irreflexivo; no obstante, oscila continuamente entre un racionalismo –que también le proviene, sin duda, de sus estudios matemáticos y que lo lleva a desconfiar o, mejor, a rechazar la música ins-

11. D'Alembert, *De la liberté de la musique*, cap. XXXI.
12. Ibid., cap. XXXVI.

trumental– y un natural e instintivo gusto por la música gozada en su inmediatez, prescindiendo de reflexiones teóricas. Por ello, puede escribir como conclusión de su ensayo

> He aquí muchas reflexiones que quizás serán juzgadas como imprudentes, pero que, buenas o malas, no valen ciertamente tanto como una bella aria. El artista creador es preferible al filósofo que razona, por lo que no se piensa en dar preceptos cuando se está en condiciones de ofrecer modelos. Rafael no hizo disertaciones sino cuadros. En el campo musical, nosotros escribimos y los italianos tocan.[13]

Esta invitación a no teorizar en el campo de la música y del arte, de acuerdo con la enseñanza empirista, sino de confiarse al gusto, se encuentra en la base de su juicio sobre Rameau. En el plano de la explicación racional, se puede aceptar la teoría de Rameau sobre la armonía y sobre el bajo fundamental; sin embargo, en el plano del placer estético, las cosas son completamente diferentes: si la razón puede destacar abstractamente la armonía,

> hay que reconocer, en cambio, en la mayor parte de los casos la melodía como la fuente principal de placer para el oído. Preferir los efectos de la armonía a los de la melodía, con el pretexto de que una es el fundamento de la otra, es como si se quisiera defender que los cimientos de una casa son el lugar más agradable para vivir porque encima de ellos se apoya todo el edificio.[14]

D'Alembert excluye así cualquier forma de pitagorismo racionalista, cualquier tipo de parentesco entre arte y ciencia, por una rígida división de las dos esferas: las razones del gusto no pueden ni deben confundirse con las pretensiones de la razón. Y con todo, estas afirmaciones, tan típicamente empiristas, no se tratan profundamente y, más bien, se contradicen en tantos pasajes en los que repite los lugares comunes de la tradición clasicista francesa. El placer del oído, que parece que tiene que ser el único árbitro válido en el juicio sobre la música, y que podría consti-

13. *De la liberté de la musique*, cap. XL.
14. D'Alembert, voz *fundamental* de la *Enciclopedia*.

tuir el camino para la revalorización de la música pura, en el fondo, es negado cuando hablando de la música instrumental italiana afirma:

> No tengo en ninguna consideración el prodigioso número de sonatas que ellos han producido. Toda esta música, puramente instrumental, sin dibujo y sin objeto, no habla ni al espíritu ni al alma, por lo que habría que repetir las palabras del señor De Fontenelle: «Sonata, qué quieres de mí?».[15]

La misma oscilación entre posiciones contradictorias se puede encontrar de nuevo cuando D'Alembert habla de la función de la música en la ópera. A veces, se aproxima a la tesis de Diderot y de Grimm, como cuando intenta identificar la función original e insustituible de la música en el drama.

> La música no es en absoluto una lengua común y natural: es una lengua hecha para los grandes efectos, poco adecuada por ello para expresar las cosas indiferentes o los pensamientos comunes: su naturaleza la hace apta sólo para expresar con fuerza las impresiones vivas, los sentimientos profundos, las pasiones violentas.[16]

La verosimilitud resultaría así un criterio de coherencia interna, puesto que, si nos expresamos siempre con el canto, no es siquiera absurdo «imaginar la existencia de un pueblo que hable únicamente por medio de la música».[17]

Esta tesis, según la cual la música es un lenguaje *sui generis*, el solo acto de expresar la pasión violenta, los dramas más intensos, por los que no es en absoluto absurdo o inverosímil expresar en música los propios sentimientos más intensos y quizás morir cantando, contrasta con otras afirmaciones de D'Alembert, por las que es evidente el propósito de desvalorizar la expresión musical en favor de la literaria. El límite de la música no está tanto en la gama de sentimientos que se le permite imitar, como en el hecho de que

15. *De la liberté de la musique*, cap. XXXVII.
16. Ibid., cap. XX.
17. Ibid.

> llega a nuestro corazón siempre por medio de los sentidos. En esto difiere de la tragedia declamada, de la tragedia *hablada*, que llega a nuestro corazón con la representación de las pasiones. La ópera vive exclusivamente como espectáculo para los sentidos y no puede ser de otro modo.[18]

D'Alembert aquí se opone precisamente al carácter sensible de la música –su evidencia corpórea podríamos decir–, contraponiéndole una presunta espiritualidad de las otras artes como la literatura; en eso se vincula con la tradición más antigua del clasicismo, que pervive en muchos enciclopedistas. La devaluación de la música se efectúa siempre sobre la misma base: la superioridad de la razón sobre la sensibilidad, de la tragedia hablada –vehículo de verdad– sobre la tragedia cantada –vehículo del placer sensible–:

> continuará siempre incontestable el hecho de que la tragedia *hablada* es superior a la *cantada*: la primera representa una acción, cuya verdad no depende más que de los que la recitan; la segunda nunca será más que un espectáculo.[19]

El mito de la superioridad de la tragedia griega cantada, tantas veces propuesto por Rousseau, por Diderot y otros enciclopedistas, no es propuesto por D'Alembert: de hecho, la idea de progreso lleva a la conclusión de que la tragedia moderna no puede dejar de ser superior a la antigua. Al fin y al cabo, para D'Alembert, la ópera siempre será un espectáculo de segundo orden; sus defectos «están vinculados esencialmente a su naturaleza y, puesto que no los podemos destruir, todo lo que podemos intentar es hacerlos agradables».[20]

18. *De la liberté de la musique*, cap. XIII.
19. Ibid., cap. XIV.
20. Ibid.

3. *El ballet*

Ciertamente, D'Alembert no es un caso aislado. Aunque las ideas de Rousseau y de Diderot han dejado la impronta más vital, aunque sus ideas han tenido un eco que ha sobrepasado las fronteras de la cultura francesa, sería una falsedad histórica, una ejemplificación indebida presentar la cultura musical de los enciclopedistas como orientada únicamente a la refutación del clasicismo y del racionalismo. Las viejas teorías sobre la música perviven en la *Enciclopedia*, entrelazadas con las nuevas ideas, junto a ellas, ecléctica mente representadas en el nuevo contexto cultural. El punto focal desde el que es más claramente reconocible la derivación filosófica de la perspectiva musical sigue siendo la manera como se considera el melodrama: quien se sitúa tras las huellas de Rousseau, lo considera esencialmente como algo orgánico, provisto de una unidad fundada en la afinidad originaria de palabra y música; quien se sitúa en el camino marcado por la tradición clasicista, lo considera como una *tragedia cantada*; la música será por ello un ornamento más o menos oportuno, más o menos deseable, pero siempre superpuesto a la realidad más importante, que es el texto literario. D'Alembert oscila entre estas dos posiciones, y su ideal híbrido de un melodrama con un texto literario francés y una música italiana expresa su aspiración a conciliar las posturas opuestas en un diseño que sólo tiene el defecto de la abstracción, pues no tiene en cuenta la vinculación íntima que une palabra y música en el melodrama auténticamente logrado.

Estas dos líneas de pensamiento se mezclan, con frecuencia confusamente, en la cultura de los enciclopedistas, y resulta difícil identificar la posición real de cada uno de los filósofos; sin embargo, a veces existe una suerte de indicios reveladores. Uno de éstos es la manera de considerar la danza y los ballets en el melodrama. La orientación general desde principios del XVIII en adelante es a favor de la progresiva eliminación de esta parte del espectáculo melodramático, si bien son bastante diferentes las motivaciones aducidas. El ballet pertenece exclusivamente a la tradición melodramática francesa y aún está presente en las obras de Rameau. Este tipo de espectáculo, tan apreciado por el público, continuó floreciendo bajo formas diferentes, a pesar de la aversión de los teóricos y de los filósofos. Las protestas contra un espectáculo tan amado por el público francés se basan en motivos diferentes y a veces opuestos. En general, se

apela a la unidad dramática, pero este argumento, como hemos visto en otras ocasiones, puede asumir matices bastante variados. La unidad melodramática puede ser una exigencia racionalista, pero también antirracionalista.

Desde un punto de vista racionalista, el ballet es una molestia para el desarrollo de la acción trágica, interrumpiéndola arbitrariamente; el ballet es un paréntesis en el tema y, en general, no tiene referencia alguna a éste. El ballet en el fondo es algo postizo, un cuerpo ajeno en el melodrama; pero en principio era un espectáculo autónomo, esto es, el famoso *ballet de cour*, que se ha insertado después en el tronco del melodrama, modificándolo según el gusto francés. En otras palabras, el ballet es un auténtico ornamento, un elemento de fasto y de decoración en la ópera y, como tal, recibe críticas de los más severos clasicistas. Por otro lado, ha sido precisamente la mentalidad racionalista, con su tendencia a reducir todo tipo de lenguaje y de expresión al modelo del discurso lógico, la que ha favorecido el desarrollo de formas de arte en cuyo interior se distinguiera un contenido racional de una superestructura puramente ornamental, y por ello insignificante y no esencial respecto al contenido. Sin embargo, la actitud de hostilidad hacia la ornamentación siempre es ambigua, porque, al fin y al cabo, su eliminación comportaría, en última instancia, la abolición del arte. Por ello, el problema sigue siendo cuantitativo: se trata de contener el ornamento dentro de límites tolerables, a fin de que no se convierta en preponderante y ahogue el contenido ético, racional, pedagógico.

El problema del ballet se encuadra por ello en el problema más amplio de la ornamentación; el racionalismo le dirige una crítica análoga a la que dirige a la música misma en la ópera, por cuanto el ballet, aun con otros medios, adquiere la misma función que la música, es decir, la de ser un ornamento del espectáculo trágico.

Con todo, la crítica de los enciclopedistas al ballet es bastante más compleja, si bien a veces se resiente aún de la mentalidad racionalista y del gusto por la *tragédie lyrique*. El ballet, en la mitad del XVIII, se muestra como un género en crisis: carente de una independencia, puesto que siempre forma parte de otro espectáculo como una parte a la que se vincula por un tenue pretexto; al mismo tiempo, el ballet aspira a adquirir una autonomía propia, a crearse un lenguaje propio, un mundo expresivo que lo retrotraiga a la antigua tradición de la danza y de la pantomima.

Quizás nadie mejor que Diderot expresa las contradicciones inherentes al concepto mismo de danza y de ballet desde la perspectiva estética y cultural del XVIII: por boca de Dorval, que personifica el impulso artístico y el genio creador, Diderot, aspirando a un nuevo teatro y melodrama burgués, se pregunta en los *Entretiens sur le fils naturel* qué será de los ballets:

> ¿La danza? La danza espera aún a un hombre de genio; está en decadencia en todas partes porque le cuesta creer que es un arte de imitación. La danza es a la pantomima como la poesía es a la prosa o, sobre todo, como la declamación natural es al canto. La danza es una pantomima con ritmo. Quisiera precisamente que me explicaran qué significan todas estas danzas como el minué, el pasapié, el rigodón, la alemana, la zarabanda, en las que ya se ha andado cierto camino. Este hombre se mueve con gracia infinita; no hace ningún movimiento del que no se desprenda facilidad, dulzura y nobleza: pero ¿qué imita? Es como alguien que solfea y cree saber cantar. Una danza es como un poema. Este poema debería, pues, ser representado solo. Es una imitación realizada con los movimientos y requiere la participación del poeta, del pintor, del músico y del mimo. La danza tiene su tema, y este tema puede distribuirse en actos y en escenas. La escena tiene su recitativo, seco u obligado, y su pequeña aria.[21]

La crítica de Diderot puede parecer racionalista, pero la aspiración a dar un tema a la danza en el contexto de su pensamiento forma parte de otro orden de ideas: Diderot siempre ha sentido profundamente la exigencia de que el arte tenga un valor que vaya más allá de la pura diversión, que no sea sólo el ornamento de la existencia, sino que implique de manera vital a todo el hombre. Como en la música, no es suficiente que se nos presenten agradables conjuntos sonoros; como en la pintura, no bastan colores que nos alegren la vista; igualmente, en la danza no es suficiente que se nos muestren movimientos graciosos del cuerpo. Imitación de la naturaleza en este contexto asume el significado de afirmación del cometido humano de estar unido a la realidad; el ballet de las óperas de

21. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, III.

Lully, como también, en el fondo, los de Rameau, no responden en absoluto a este requisito, oscilando entre el puro decorativismo y el colorido exótico. Ni siquiera el modelo presentado por Rousseau en *Le devin du village* representa un tipo de ballet que se aleje mínimamente de la artificiosidad de las bucólicas pastoriles, tan odiadas por Diderot.

Así pues, el ballet, según Diderot, tiene que volver a sus orígenes de representación trágica de la existencia humana, en la que el movimiento es expresión de una experiencia vivida interiormente. No responde a este requisito la danza, que sigue un esquema rítmico prefijado, como en los tiempos de danza tradicional –«es como alguien que solfea y cree saber cantar»–. Pero esta aspiración a liberar la danza de sus esquematismos, a devolverle aquella función vital que el ballet de tradición francesa le había quitado reduciéndola a un paréntesis decorativo, contrasta con la decepcionante conclusión del texto de Diderot: el hecho de que la danza deba tener un tema coincide, como algo del todo natural, con su división en actos y en escenas, en recitativos y arias. El esquema de melodrama representa el único modelo posible, y las aspiraciones renovadoras expresadas, aun confusamente, por Diderot, coinciden con el modelo de la *opéra ballet* de Rameau o, como máximo, del *ballet en action* de Noverre.

Esta mezcla de vagas aspiraciones a una mayor autonomía y a una mayor fuerza dramática, con residuos intelectuales –también presente, como hemos visto, en la página antes citada de Diderot–, la volvemos a encontrar, por ejemplo, en Louis de Cahusac, el mayor experto de danza entre los enciclopedistas, autor de un *Traité de la danse* (1754) y de muchas voces musicales de la *Enciclopedia*, colaborador de Rameau en la realización de sus *opéras ballets*. La voz *ballet* que Cahusac escribió para la *Enciclopedia* es típica y, aunque de manera más simple y bajo un trasfondo más marcadamente racionalista, no se separa mucho del pensamiento de Diderot.[22]

22. Citamos los fragmentos más significativos de la voz *ballet* de Cahusac. Después de trazar una historia del ballet desde la antigüedad hasta La Motte, concluye así:

> Quizás hay un defecto más en la forma del ballet creado por La Motte. Las danzas no son más que simples danzas. Ninguna acción relativa al tema las anima; en la *Europe galante* se baila por bailar. Es verdad que se ven aparecer en escena a diversos pueblos; pero sus diferentes caracteres se revelan por sus vestidos más que por sus movimientos. Ninguna acción particular une la danza con el resto de la acción. En nuestros días se ha intentado introducir lo maravilloso y también la acción prin-

También Cahusac lamenta la ausencia de un tema y, al mismo tiempo, destaca el carácter exclusivamente decorativo del ballet de su tiempo, sin excluir las *opéras ballets* de Rameau, que, con la introducción de lo maravilloso, se mantienen aún más ambiguamente oscilantes entre el puro decorativismo y el dramatismo. Cahusac, en el fondo, revela una cierta incomodidad, e incluso afirmando que el ballet debe tener «una acción» y que en él no se debe «bailar por bailar», tiene que constatar, casi con amargura, el gran éxito del ballet tradicional, debido precisamente al hecho de que, de todos los géneros, «es lo que se ha mostrado como más divertido para los franceses».

Esta disyuntiva, típica de todo el pensamiento estético de los enciclopedistas, entre un arte entendido como pura diversión, dirigido a nuestra sensibilidad, y un arte rico de humanidad, de objetivo ético, de *pathos*, es una herencia del clasicismo a la que es difícil resistirse. Además, la repetición de la vieja fórmula de la imitación de la naturaleza no hace sino destacar el dilema: el arte auténtico sería el que imita a la naturaleza, mientras que el arte como arabesco huiría de la imitación. El único intento de salir de esta alternativa abstracta se debe también a Rousseau, a la idea de un retorno a un origen en el que el arte se identifica con la expresión natural del hombre, en el que no se plantee, además, la alternativa entre imitación y arabesco, cuando todo es auténtico e inmediato, cuando el arte es uno solo porque única e indivisible es la expresión humana.

Si en la voz *ballet*, Cahusac se encontraba prisionero en este dilema tradicional, incierto entre el ballet de acción y el fastuoso y decorativo, cuando retoma el tema en la voz *danza*, consigue evitar la alternativa

> cipal en el ballet: ésta es una parte necesaria del tema principal. Este género, que ha gustado por su novedad, presenta un número muy grande de atractivos para la diversión del espectador, ocasiones más provechosas para la poesía, la pintura y la música. Así, ofrece la oportunidad al teatro lírico de hacer brillar su gran escenografía, que constituye una de sus principales bellezas [ ] De todos los géneros que aparecen en el teatro lírico, el ballet es el que se ha mostrado más divertido para los franceses. La variedad que en él domina, la agradable mezcla del canto y de la danza, las breves acciones que no llegan a cansar la atención, las fiestas galantes que se suceden con rapidez, el gran número de rasgos inteligentes que aparecen en estos espectáculos, forman un conjunto fascinante, agradable a los franceses y a los extranjeros. Pero, no obstante, del gran número de autores célebres que se han puesto a prueba en este género, muy pocos han tenido éxito hay menos ballets que óperas logradas, si se exceptúan las óperas de Rameau, de cuya suerte aún no se puede decir nada

adoptando una perspectiva rousseauniana. La danza se ve como un componente esencial de la expresión humana, igual como lo es el canto:

> Las sensaciones se expresan en origen con diferentes movimientos del cuerpo y del rostro: el placer y el dolor, haciéndose sentir en el alma, han dado al cuerpo movimientos para exteriorizar estas impresiones diferentes, es esto lo que se ha llamado gesto.[23]

Ciertamente, considerando la danza como gesto expresivo que acompaña al canto, no se plantea ya el problema intelectual de si ésta debe tener o no un tema y expresar una acción.

Pero el problema mayor para los enciclopedistas sigue siendo el encontrar una manera de justificar en un plano racional o, por lo menos, estético la extraña y heterogénea mezcla de los más variados elementos que es el espectáculo melodramático: el ballet representa precisamente una de las absurdidades más evidentes, una de las incongruencias más macroscópicas en el plano lógico. El recurso a los orígenes se demuestra también para el problema del ballet como el intento más logrado de proporcionar al melodrama una plausibilidad estética, si no racional, mostrando que este refinado producto de una civilización estética sofisticada y aristocrática, en el fondo, no es más que el reflejo –si bien pálido y distorsionado– de la más auténtica y primitiva expresión del hombre, en la que están ya presentes –si bien de forma más orgánica– todos los elementos que componen el melodrama: poesía, música, danza, mimo.

23. Cahusac continua en su tratado así:

> El canto, tan natural en el hombre, desarrollándose, ha inspirado los gestos relativos a los diferentes sonidos de los que se componía el canto en los otros hombres que participaban en él. Por ello, el cuerpo se agitó, los brazos se abrieron y cerraron, los pies formaron pasos lentos o rápidos, los rasgos del rostro participaron en estos movimientos diferentes. Todo el cuerpo respondió moviéndose y comportándose de manera diferente a los sonidos que golpeaban el oído. Así, el canto, que era expresión de un sentimiento, desarrolló una segunda expresión propia del hombre, denominada danza. Y he aquí el origen de estas dos expresiones. De estas pocas referencias se ve que la voz y el gesto no son ya más naturales para la especie humana que el canto y la danza, uno y otro son, por así decir, los instrumentos de dos artes a las que ha dado origen. Desde que ha habido hombres, ha habido sin duda cantos y danzas, se ha cantado y bailado desde la creación de nuestros días, y es verosímil que los hombres canten y bailen hasta la total destrucción de la especie

4. *El melodrama como «mentira verídica»*

La aspiración de los enciclopedistas es, pues, doble: por una parte, se trata de justificar el espectáculo melodramático en el plano de una lógica, aunque sea de carácter estético, salvándolo de la acusación racionalista de incongruencia y absurdidad; por otra parte, una vez identificado un principio de coherencia dramática, se trata de crear para el melodrama un espacio propio, un campo de acción autónomo que justifique su existencia junto a las otras artes. En esta búsqueda, los análisis de Grimm están entre los más significativos. El colaborador de Rousseau y Diderot toma como punto de partida para su análisis del melodrama el pensamiento de éstos, pero destacando algunos aspectos. El objetivo que se propone es el común a todos los enciclopedistas: encontrar un terreno ideológico para liberar al melodrama de la tradicional acusación de incoherencia y falta de lógica. La plataforma creada por Rousseau, ciertamente, era la más adecuada y Grimm la hace propia y, más bien, la radicaliza. Todos los aspectos más absurdos e irreales del melodrama, incluyendo a los héroes que mueren cantando, el ballet, el coro, son rescatados por Grimm, aun no ahorrando críticas relacionadas al mal uso de estos elementos en el melodrama francés. Esta liberación se produce según dos líneas no homogéneas entre sí. La primera observación de Grimm es que el melodrama, como todas las artes, es una imitación de la naturaleza; pero precisamente porque es sólo una imitación, una hipótesis sobre la realidad, es también una *mentira* o, mejor dicho, «una tácita convención entre el artista y el juez».[24] Esta hipótesis *mentirosa* representa el fundamento de la coherencia melodramática, que se realiza mediante una rigurosa fidelidad a la *mentira* que está en la base de la ópera. Esta idea de la mentira, aceptada libremente por artista y espectador, parece presentar una concepción del arte como un juego en el que el respeto de las reglas representa el fundamento de la comunicación y del goce. Junto a este concepto, Grimm sitúa otra teoría ya conocida: la expresión melodramática sería el lenguaje más natural del hombre, y la propia estructura formal del melodrama corresponde a una lógica interna de la expresión que no es en absoluto arbitraria o convencional.

24. M. Grimm, voz *poème lyrique* de la *Enciclopedia*.

A la luz de estas dos teorías diferentes del melodrama, surgen dos soluciones diferentes a los problemas del ballet, del coro y a los otros problemas tradicionales, que en el pensamiento de Grimm con frecuencia se mezclan y se superponen. Según la primera perspectiva,[25] el ballet se elimina radicalmente, puesto que

> la idea de unir en el mismo espectáculo dos maneras diferentes de imitar la naturaleza, ¿no es quizás sustancialmente contraria al buen sentido, al verdadero gusto? [...] ¿Se permitiría así confundir dos hipótesis diferentes en el mismo poema o hacerlo interpretar por una mitad de gente que no sabe hablar sino cantando, y por otra mitad que pretenden no tener otro lenguaje que el de los gestos y del ritmo?[26]

Igualmente por lo que respecta al coro, Grimm afirma que tiene que ser apartado de la obra lírica porque interrumpe sin motivo la acción con «frías y ruidosas estrofitas» recitadas «con los brazos cruzados, con un esfuerzo de los pulmones que aturde al oído más aguerrido».[27]

Pero el melodrama no es sólo una obra construida sobre una *hipótesis* o una mentira que se controla sólo si no es contradicha por otras

25. Grimm, también en la voz *poème lyrique* de la *Enciclopedia*, su escrito quizás más concienzudo en lo que se refiere a la música, aclara lo que entiende por *mentira* de esta manera:

> Todas las artes de imitación se basan en una mentira: esta mentira es una especie de hipótesis establecida y admitida gracias a una convención tácita entre el artista y el juez. Aceptad estas primeras mentiras, dice el artista, y yo os mentiré con tanta verdad que os engañaré; no importa lo que vosotros penséis de ello. El poeta dramático, el pintor, el escultor, el bailarín o el mimo, el comediógrafo, todos se basan en una hipótesis particular, según la cual se dedican a mentir y que no pueden perder de vista un solo instante, sin romper esta ilusión que hace que nuestra imaginación sea cómplice de su soberbia. De hecho, no es la verdad la que nos prometen, sino la imagen de la verdad, y lo que constituye la fascinación de sus producciones no es la naturaleza, sino la imitación de la naturaleza.

Siempre es un poco arriesgado hacer comparaciones entre conceptos formulados en tiempos muy distantes entre sí y, por ello, en contextos culturales muy diferentes; sin embargo, no se puede leer esta página de Grimm sin recordar el concepto de «ilusión primaria» que se encuentra en la base de la estética de Susanne Langer (cfr. *Feeling and Form*, 1953).

26. Voz *poème lyrique* de la *Enciclopedia*.
27. Ibid.

hipótesis. En Grimm, como hemos dicho, se entrecruzan dos concepciones opuestas de la ópera: por un lado, ésta se ve como una construcción artificiosa, enfatizando en la fórmula *imitación de la naturaleza* el concepto de imitación como procedimiento artificial; por otro lado, se considera como un lenguaje natural, como una expresión inmediata y directa de las pasiones en su máxima intensidad. Por ello, el canto, los coros, la propia danza serán elementos convergentes, compatibles entre sí, partes en las que se articula lógicamente la expresión del hombre.

> La música es un lenguaje. Imaginad a un pueblo de inspirados, de entusiastas, cuyo ánimo está siempre exaltado, completamente ebrios y extasiados; éstos, a pesar de nuestras pasiones y de nuestros principios, nos superarían por la exquisitez, la pureza, la delicadez de los sentidos, por la movilidad, la finura y la perfección de los órganos; por lo tanto, un pueblo tal cantaría en vez de hablar y su lenguaje natural sería la música. El poema lírico no representa seres dotados de una organización diferente de la nuestra, sino solamente más perfecta. Éstos se expresan en un lenguaje que no se sabría hablar sin genio, pero que no se podría tampoco comprender sin un gusto delicado, sin órganos perfectos y ejercitados. Por ello, los que han definido el canto como el más increíble entre todos los lenguajes, y los que han juzgado como ridículo un espectáculo donde los héroes mueren cantando, no tienen, al fin y al cabo, tanta razón como podría parecer.[28]

28. Voz *poème lyrique* de la *Enciclopedia*. Esta solución *literaria* de imaginar una comunidad que tuviese como lenguaje habitual el canto o la danza ha sido recurrente también en otros enciclopedistas. Citamos, como ejemplo, un fragmento de De Jaucourt en la voz *ópera* de la *Enciclopedia*.

> Supongamos por un momento que el rey de Francia enviara a los actores y actrices de la *Opéra* a repoblar una colonia desierta y que ordenara que pidieran las cosas más necesarias, que hablaran entre sí siempre como si estuvieran en el teatro, los hijos que nacerían poco después en aquella isla balbucearían arias y todas las inflexiones de sus voces tendrían ritmo. Los hijos de los bailarines cantarían siempre de manera cadenciosa para refugiarse en cualquier sitio; y si esta descendencia cantante y danzante volviera a la patria de los padres, sus orejas serían golpeadas por las disonancias propias del tono de nuestra conversación, y sus ojos serían heridos por nuestra manera de andar.

5. *El melodrama como* arte privilegiado

La música parece escapar de la condición de las otras artes, es decir, la de imitar, pero a través de una *hipótesis* mediadora: la música sería un lenguaje directo y sin mediación; y no es contradictorio pensar en un pueblo que, más entusiasta y apasionado de lo que somos nosotros, tenga el canto como lenguaje natural. La música, como «lenguaje universal», «impacta inmediatamente a nuestros órganos y a nuestra imaginación», y también es «por su naturaleza, el lenguaje del sentimiento y de las pasiones». Grimm desarrolla estos conceptos en la misma dirección que Diderot: la música –afirma– es un lenguaje indeterminado, pero es también el lenguaje más fuerte, más potentemente expresivo.

> Sus expresiones, llegando directamente al corazón sin pasar, por así decir, por el espíritu, tienen que producir efectos desconocidos para cualquier otro lenguaje, y la misma indeterminación que impide dar a sus palabras la precisión del discurso, impulsando a nuestra imaginación a interpretarlo, le confiere un poder desconocido para cualquier otro lenguaje. Éste es un poder que la música tiene en común con el gesto, otro lenguaje universal. La experiencia nos enseña que no hay nada que haga más mella en el alma, ni la conmueva de igual manera que estos dos modos de hablarle.[29]

Música y danza representan, así, la parte más potentemente y oscuramente expresiva en el melodrama, pero precisamente esta oscuridad e indeterminación han obligado al músico a recurrir al poeta:

> El primero tiene necesidad del segundo no sólo para la construcción del orden del drama lírico, sino también porque no puede prescindir del intérprete en todas las ocasiones en las que la precisión del discurso se convierte en indispensable, y en las que la indeterminación del lenguaje musical produciría incertidumbre en el espectador.[30]

29. Voz *poème lyrique* de la *Encic'opedia*.
30. Ibid.

Así pues, es deber de la poesía llevar determinación allí donde el lenguaje tumultuoso de la música únicamente puede darnos «el dolor, la desesperación, el delirio», sin el tema de tales desventuras. Poesía y música no sólo se funden integrándose, sino que alternan en sus características destacadas porque

> la pasión tiene sus pausas y sus intervalos y el arte del teatro quiere que siga en esto el orden natural. No se puede reír siempre en un espectáculo, ni tampoco siempre deshacerse en lágrimas [...] Así pues, he aquí dos momentos muy distintos del drama lírico, el momento tranquilo y el momento apasionado; el primer deber del compositor es encontrar dos tipos de declamación esencialmente diferentes y aptos, uno para expresar el discurso tranquilo y el otro para expresar el lenguaje de las pasiones con toda su fuerza, con toda su variedad, con todo su desorden. Esta última declamación se ha llamado *aria*; la primera, *recitativo*.[31]

Así, el más artificioso e innatural de los espectáculos teatrales se delinea en el pensamiento de Grimm como el más natural y lógico; la misma estructura interna, la subdivisión en arias y recitativos, como la aproximación de artes tan diferentes, refleja fielmente la manera como los hombres expresan sus pasiones más violentas e intensas; al mismo tiempo, se perfila la idea del melodrama como arte superior, más completo y más expresivo que las otras artes, porque en él convergen todos los tipos de expresión humana.

> El drama en música, por lo tanto, tiene que producir una impresión mucho más profunda que la tragedia y la comedia, y sería inútil servirse de este instrumento más potente para producir sólo efectos mediocres [...] El músico que creyera haberme satisfecho con alguna lágrima, con un enternecimiento pasajero, estaría muy por debajo de su arte.[32]

Ciertamente, ¡no le han debido de faltar a Wagner precedentes en los que inspirarse para la concepción de su *Gesamtkunstwerk*!

31. Voz *poème lyrique* de la *Enciclopedia*.
32. Ibid.

El principio de la imitación de la naturaleza en la que media una hipótesis es olvidado completamente por Grimm, en su empeño de ofrecer una justificación estética a la estructura del melodrama: la lógica de la imitación es sustituida por la lógica de la expresión, de aquella expresión a la que sólo el lenguaje musical puede llegar. La música no es un arte genéricamente expresivo, sino que es el único arte capaz de expresar el sentimiento en sus momentos culminantes, cuando la pasión se hace inarticulada, cuando pierde su individualidad y en el individuo mismo se hace expresión colectiva, universal, cuando nace del «sentimiento de la propia existencia». Por ello, el melodrama auténtico no es un arte de élite, para unos pocos conocedores refinados; no es un pasatiempo, una diversión para matar el aburrimiento. La grandiosidad deberá ser uno de los rasgos característicos de la ópera: los grandes sentimientos, las fuertes pasiones, encarnadas en personajes universales capaces de una comunicación inmediata; el destinatario de la ópera no es «una élite en la nación que se llama la *buena sociedad*», sino las masas, el pueblo entero. El mito de la democracia griega, que encuentra su expresión más genuina en el teatro, se asoma también en Grimm, como en Diderot y en Rousseau, en el sueño de este teatro de masas en el que la música actúa como elemento de unificación y de cohesión de una comunidad completa. Grimm, con Diderot y Rousseau, dirige sus sueños a los grandes teatros, «a los teatros antiguos e inmensos que acogían a un pueblo entero como espectador»,[33] donde la dimensión se convierte en un *hecho cualitativo* capaz de conferir aquella particular grandiosidad y solemnidad propia del espectáculo trágico. En esta dimensión, el coro asume una importancia determinante, y representa el momento de máxima intensidad, cuando el canto se hace grito colectivo, cuando

> todo un pueblo, testigo de una escena interesante, puede emitir un grito de alegría, de dolor, de admiración, de indignación, de miedo... éste era el uso del coro en la tragedia antigua.[34]

En estas páginas tan próximas a las ideas y a la sensiblidad artística de Diderot, Grimm no enuncia solamente principios estéticos, sino que

33. Voz *poème lyrique* de la *Enciclopedia*.
34. Ibid.

anticipa un nuevo tipo de ópera que no es ni el melodrama tradicional francés ni la ópera *buffa* italiana:[35] se puede intuir sobre todo la futura ópera de Gluck y, por algunos aspectos, el teatro de la revolución.

Como hemos dicho, junto a estas voces más originales, otros críticos repiten eclécticamente las ideas más difundidas en el ambiente de los enciclopedistas, aun manteniéndose en el fondo anclados en las concepciones clasicistas del melodrama; otros, todavía más ocasionalmente, se sitúan en claro antagonismo respecto a la concepción rousseauniana de la música, como es el caso de Voltaire. El caballero De Jaucourt, uno de los más eficientes y diligentes compiladores de voces sobre cada tema para la *Enciclopedia*, escribió algunas voces musicales, como la voz *opéra*, en la que surge claramente aquella mentalidad sustancialmente tradicionalista, si bien disfrazada con una superficial modernidad. Parece natural comparar esta voz *opéra* de De Jaucourt con la voz *poème lyrique* de Grimm; éstas tratan el mismo tema, pero acertadamente se incluyen ambas en la *Enciclopedia* por su estilo tan diferente.

Si para Grimm, como hemos indicado, la ópera tiene una lógica interna, si la propia música, que es el elemento dominante, constituye un lenguaje de excepción y, sin embargo, insustituible, para De Jaucourt, en cambio,

> la ópera es una especie de poema dramático hecho para ser puesto en música y cantado en el teatro con acompañamiento de la sinfonía y cualquier otro tipo de decoración como la tramoya y los vestidos.[36]

El melodrama, ciertamente, no es condenado por el mediocre De Jaucourt, pero el espíritu es el del clasicismo, aunque está ausente el moralismo que lo había caracterizado con frecuencia. La ópera no es una

35. Esta voz enciclopédica, *poème lyrique*, representa una fase mucho más madura del pensamiento de Grimm respecto al más conocido opúsculo juvenil *Lettre à Omphale* (publicado en 1752 en el *Mercure de France*) y el opúsculo *Le petit prophète de Boemisch Broda*, de 1753, en el que, entrando en el centro de la polémica provocada por la *querelle des bouffons*, se ponía a favor de la *melodicidad* de la música y de la ópera *buffa* italiana con argumentos escasamente originales.

36. De Jaucourt, voz *opéra* de la *Enciclopedia*

suma de elementos dispares que se justifica únicamente por la diversión producida en los espectadores; el fin al que tienden los varios componentes es lo maravilloso, por el que así se justifica la presencia de tramoya, ballets, coros, música, acciones extraordinarias, etc. Hay pocas buenas óperas porque, según De Jaucourt, es difícil conseguir poner juntas tantas cosas diferentes de manera lograda: no hay más que

> un pequeño número de óperas en las que se encuentren reunidas tantas cualidades como la maravilla de la escenografía, la magnificencia de las decoraciones, la armonía de la música, la excelencia de la poesía, la teatralidad, la regularidad de la acción y el interés contenido por cinco actos.[37]

¡Realmente es un número muy elevado de elementos que hay que tener en cuenta! Y el propio De Jaucourt parece darse cuenta de ello, afirmando antes que «es extraño que no falle alguno de estos elementos».

Según De Jaucourt, el génesis del melodrama sigue el camino inverso al indicado por Rousseau: éste no refleja la expresión más auténtica y originaria del hombre; es el resultado de un *progreso* por el que, desde la poesía, desde la narración, se ha procedido hacia una riqueza cada vez mayor.

> Dado que el placer del oído se convierte en el placer del corazón, se ha observado con frecuencia que los versos puestos en música tienen mayor eficacia que las palabras solas. Esta observación ha impulsado a poner en música las historias; al fin, se ha llegado a cantar por completo una historia dramática, a decorarla con gran pompa; he aquí el orden de la ejecución de nuestras óperas, de este mágico espectáculo.[38]

Así, la ópera se revaloriza respecto a la condena racionalista, pero todavía en el marco de una concepción racionalista que ya no rechaza la decoración fastuosa, y que asigna a la ópera esencialmente el cometido de llevar a escena lo maravilloso. La ópera de la que habla De Jaucourt es, evidentemente, la ópera seria francesa, la de Campra, de Destouches,

37. De Jaucourt, voz *opéra* de la *Enciclopedia*.
38. Ibid.

de Rameau; y no la más viva ópera *buffa* italiana, en la que el interés ciertamente no se fundamenta en la complicada tramoya, y que no se podría definir, como dice De Jaucourt, como «representación de una acción maravillosa [...] la parte divina de la epopeya reducida a espectáculo».[39]

Para muchos *philosophes* la experiencia estética e ideológicamente exaltadora de la ópera italiana parece que no ha afectado en lo más mínimo a enciclopedistas como De Jaucourt. Por otro lado, incluso Voltaire, bastante más experto intelectualmente que aquél, en las esporádicas referencias a la música presentes en sus escritos, no parece mostrar una sensibilidad más viva a estos problemas ni entrar mínimamente –aunque con diferente posición– en el debate iniciado por Rousseau, Diderot y Grimm. Si para Diderot y para Grimm la ópera era una potenciación, una exaltación del hombre en todas sus facultades, para Voltaire, en el fondo, ésta es una degradación aristocrática mundana de la auténtica tragedia, antes de que fuera contaminada por la música. Y, con todo, Voltaire debería tener, quizás más que otros, una conciencia directa de los problemas inherentes al melodrama por su experiencia personal como libretista de Rameau. Pero esta colaboración fue un caso típico de diálogo entre sordos: a Voltaire le interesaba el melodrama exclusivamente por su contenido literario y el tema del libreto, mientras que a Rameau, el libreto le interesaba exclusivamente como pretexto para construir un tejido musical.

También para Voltaire, como para otros enciclopedistas, el problema de la reforma de la ópera pasa por una búsqueda de temas *dignos* de la ópera; pero, mientras que para Grimm es la música el elemento que transforma y transfigura un tema y lo exalta hasta el paroxismo, para Voltaire la música representa aquel añadido más o menos inútil, más o menos oportuno, pero que, con todo, no incide en el tema de la ópera. El melodrama siempre se considera una *tragedia-puesta-en-música*; de hecho, Voltaire se pregunta con preocupación si «las expresiones viriles y enérgicas de nuestra lengua»[40] pueden encontrar lugar en un melodrama. Para Voltaire, la música pertenece al reino de lo irracional, pero no de lo irracional que se tiñe de positivo, de profundo sentido de misterio, como

39. De Jaucourt, voz *opéra* de la *Enciclopedia*.
40. Cfr. *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*.

en Diderot, sino al reino de lo que no se encuadra en los valores estables y definidos de la razón. La música se dirige al oído, a los sentidos, y por ello está lejos del «espíritu».

> En la *Opéra* no se puede sino criticar los sonidos: cuando se ha dicho «esta chacona, esta *loure* no me gusta», se ha dicho todo. Pero en la *Comédie* se examinan ideas, razonamientos, pasiones, la conducta, la exposición, el nudo y el desarrollo dramático, la lengua. Es posible probaros de conclusión en conclusión que vos sois un tonto que habéis querido haceros el gracioso.[41]

La incomprensión respecto a la música lleva a Voltaire también a la incomprensión por el tipo de melodrama de trasfondo burgués que se estaba ya afirmando en Francia y en Europa en aquellos años. La nostalgia por el siglo del *rey Sol* y por el tipo de espectáculo trágico de Lully, de Racine y de Corneille, lleva a Voltaire a una concepción netamente clasicista, que desemboca –no podría ser de otro modo– en la negación de la música. La preeminencia de las razones de la tragedia, entendida como obra literaria, como producto de la propia razón, constituye para Voltaire el argumento más válido para rechazar la *tragedia in musica*, su fea copia afeminada. Voltaire permanece del todo ajeno a la acertada intuición de Grimm y de los otros enciclopedistas, para quienes sólo a través de la música se podía pensar en recuperar la grandiosa y solemne condición trágica del teatro griego.

41. Nota a *Les Cabales*, 1772, escrito por Voltaire bajo el seudónimo de M. de Morza. Citado por F. Degrada, «Voltaire e la musica», en *Quaderni della Rassegna musicale*, 3, 1965.

VI.

Gluck: la restauración ilustrada

1. *El fin de las* querelles

Ya hemos visto que la Francia del XVIII fue en Europa el terreno más fértil para la adquisición de una conciencia musical más madura a través de discusiones polémicas, luchas entre partidos, auténticas guerras culturales: las voces musicales de la *Enciclopedia* constituyen la más fiel documentación de este fermento de ideas. Dado el lapso de tiempo en el que se han redactado, entre 1750 y 1765, reflejan este difícil trabajo, pero el apasionamiento de la polémica, sobre todo en lo que se refiere a los últimos diez volúmenes, ya se había sustituido por una cierta distancia crítica, una manera más serena de ver los problemas. Las netas contraposiciones, los partidos como enemigos irreconciliables, las luchas a golpe de escritos breves, de opúsculos anónimos, se atenúan o, por lo menos se hacen menos, virulentas y, sobre todo, las posiciones que pocos años antes parecían radicalmente opuestas tienden a integrarse paulatinamente. Los dos partidos en lucha –los defensores de la música y del melodrama italiano y los defensores de la *tragédie lyrique* francesa– tienen objetivos diferentes, raíces culturales, filosóficas y estéticas diferentes, pero

están de acuerdo al menos en una de las críticas fundamentales hechas al melodrama: la frivolidad del espectáculo operístico.

Las soluciones apuntadas son muy diferentes: unos intuían la liberación del espectáculo en el impulso de la pasión, en el objetivo realista, en el abandono de los falsos y ya no actuales temas mitológicos tradicionales, en el reencuentro de la inmediatez del contacto palabra-sonido propia del hombre que se expresa naturalmente, en las inflexiones del canto dictado por las propias emociones. Los otros la veían en la vuelta a la auténtica tradición trágica, que tiene sus propios orígenes más remotos en el mundo clásico y más próximos en el noble melodrama del siglo del *rey Sol*. La exigencia reformadora, que nunca faltó en toda la historia del melodrama, desde su origen hasta nuestros días, siempre tuvo en el fondo el mismo objetivo: intentar encontrar los fundamentos prácticos y teóricos de la unidad y de la coherencia artística de un espectáculo que para su realización utiliza diferentes lenguajes, y que siempre tiende a enfatizar a uno subordinando al otro. Todas las *reformas* del melodrama, todas las disputas surgidas en torno a este equívoco *género* musical (o literario) siempre han intentado reducir las pretensiones o la prepotencia de unos en detrimento de los otros o, en otras palabras: limitar la tendencia disgregadora interna siempre presente en el mismo cuerpo del melodrama, en el que, generalmente, la música siempre ha tendido a imponerse con su lógica autónoma ahogando y destruyendo el tejido dramático y teatral: el melodrama, en cambio, aspira a tener una personalidad autónoma para defenderse continuamente de los ataques del enemigo que se encuentra en su propio seno.

Así pues, las facciones en lucha en la mitad del XVIII en Francia, debatiéndose entre racionalismo clasicista e ilustración prerrevolucionaria, tienen en común al menos lo siguiente: pretender que el melodrama tenga un auténtico objetivo dramático, defendiéndolo unos de las frivolidades de una música entendida como puro divertimento, los otros de la vacía retórica de una mitología y de un clasicismo al que la nueva burguesía, que se aproxima precisamente entonces al teatro, era completamente insensible, advirtiendo de su falsedad y artificiosidad.

Por lo tanto, aplacados los ánimos, emerge entre las dos facciones adversarias un trasfondo común. A pesar de sus encendidas declaraciones, no aparecen todos los enciclopedistas tan jacobinos y revoluciona-

rios como pretendían ser. Además, la defensa de la música y de la ópera italiana ya no constituía un elemento por sí mismo suficientemente polémico, hasta el punto de darle una precisa calificación estética e ideológica. Por otra parte, los últimos defensores del clasicismo, los defensores de la ópera francesa, habían atenuado su rigor moralista y, como demuestran las voces de la *Enciclopedia* redactadas por un De Jaucourt o un Cahusac, tienen un tono conciliador y de compromiso. Pero, en realidad, el mundo musical y melodramático se estaba transformando profundamente en la segunda mitad del siglo. La desaparición de Rameau de la escena francesa, la difusión de la ópera italiana, no sólo en Francia sino en toda Europa, tanto en el género cómico como en el serio, vaciaron de significado aún más las polémicas entre defensores de uno u otro estilo por el simple hecho de que la vieja *tragédie lyrique* ya no existía más que como recuerdo nostálgico, y ya nada servía para devolverla a la vida. La tradición francesa sólo podía renacer sobre otras bases; tenía que ponerse al día y ya no podía ignorar las exigencias propuestas por los enciclopedistas.

También el mito de la ópera italiana estaba en decadencia: el milagro de la frescura de la *Serva padrona* ya no se repetía, y la espontaneidad populachera de la ópera *buffa* napolitana de los primeros decenios del XVIII estaba lejana. La ópera *buffa* se había convertido en un género academicista, con sus convenciones fijas, sus tipos, sus tramas estereotipadas, perdiendo mucho de su efectismo primigenio. En el mismo París, la ópera cómica ya tenía su teatro; pero si al principio del XVIII la *Opéra comique* era una parodia de la ópera, un espectáculo ciertamente no para la aristocracia, sino agradable sobre todo a las masas que frecuentan las ferias de Saint-Germain y de Saint-Laurent, poco a poco tal espectáculo había ido perdiendo todo carácter subversivo, de crítica de costumbres, y el género comenzó a ser cultivado por músicos de educación académica como Monsigny, Philidor, Grétry, etc., llenos de gracia típica de los salones, de garbo aristocrático, músicos gratos por ello a los propios ambientes de la corte.

En consecuencia, los extremos se van limando y las distancias acortándose. Música italiana y música francesa han perdido respectivamente los caracteres típicos por los que habían podido ser contrapuestas como dos mundos musicales irreconciliables. La tradición francesa práctica-

mente se había disuelto, y el estilo de la música italiana se había convertido en el estilo internacional, el estilo de la Europa culta e ilustrada prerrevolucionaria. Francia ya se había abierto a la nueva música, la había asimilado, la había hecho propia. Por un lado, los enciclopedistas habían dado un fuerte impulso a la difusión de la música y de la cultura musical, pero, al mismo tiempo, también habían abierto Francia a la cultura europea.

Las corrientes reformadoras en el propio seno del melodrama estaban vivas y operativas durante todo el XVIII también en Italia, y la propia ópera *buffa* italiana era criticada por sus aspectos peores por todos los literatos italianos y con frecuencia por los mismos músicos, como en el caso de B. Marcello, con su *Teatro alla moda*; y esto sucedía cuando en Francia la ópera italiana era acogida con cierto entusiasmo acrítico y a veces ingenuo por muchos enciclopedistas como la auténtica voz de la naturaleza. Esta divergencia entre cultura musical italiana y francesa, que había representado la premisa para el desarrollo de las *querelles*, se atenúa con el intercambio entre las dos culturas: si en la cultura italiana de la segunda mitad del XVIII Rousseau se convierte en el punto de referencia ideal para cualquier exigencia reformadora, en Francia, en cambio, se supera la oposición artificiosa entre los dos estilos operísticos, y se recogen las exigencias reformadoras que durante casi un siglo se habían difundido en el mundo operístico italiano.

2. *La última reforma del teatro francés*

Ya hemos insistido en el carácter un poco artificioso de las *querelles* musicales francesas, en el aspecto mítico e ideológico, más que en su fundamento musical real. La *querelle* entre gluckistas y piccinistas es la última en el tiempo y marca la definitiva clausura de estas disputas musicales. En realidad, ni siquiera se puede hablar de *querelle*, en el sentido de que, aparte de lo que dijo sobre su valor musical, Gluck ha sido el gran conciliador, más que el reformador. Por ello la última *querelle* es también la más artificiosa, la más tenue y la más vacía de argumentos polémicos reales. Los pocos seguidores de Piccinni se encontraron muy pronto marginados de la corriente más viva de la cultura francesa, mientras en torno a Gluck se iba formando un consenso más amplio por parte

de los que, hasta pocos años antes, se encontraban en el lado opuesto; la potente personalidad de Gluck supo integrar y hacer fructificar la herencia de los enciclopedistas, y sintetizar los fermentos musicales madurados en el mundo cultural italiano no menos que en el francés. Piccinni, situado a su pesar cerca del gran músico –quizás también para favorecer los intereses económicos de los empresarios teatrales, que estaban deseosos de crear cierto clamor en torno a esta *competición*–, tuvo que combatir en una batalla impar: de hecho, es conocido que el músico napolitano era consciente de su inferioridad y, lleno de admiración por el gran músico, es cierto que, tras la muerte de Gluck, Piccinni se dedicó amorosamente a cuidar la interpretación de algunas obras del gran desaparecido.

Pero lo más singular de esta extraña contienda es que los términos de la polémica una vez más se han intercambiado: a los enciclopedistas, que en un tiempo se habían alineado a favor de la música italiana, los encontramos ahora con los reformadores del melodrama, preparados para defender a Gluck; mientras que los defensores de Piccinni, del *bel canto*, proponen argumentos propios de una concepción ya clasicista de la música. Gluck, en su polémica, usa el lenguaje de Diderot y de Rousseau; La Harpe, Marmontel y los otros piccinnistas usan el lenguaje de Batteux y de los clasicistas. Los piccinnistas tienen que combatir una batalla en la retaguardia, mientras que entre los defensores de Gluck encontramos al viejo Rousseau, que se convence de que también de una lengua antimusical como el francés puede surgir un melodrama logrado, con una expresión coherente y potente como *Alceste*.

Antes de analizar los términos de la última *querelle* musical francesa y las razones de los partidos en lucha, resumiremos brevemente los principios de la reforma, expuestos por el propio Gluck con una claridad y conciencia de la que sólo Rameau, entre los músicos, había sido capaz. Como es sabido, el *manifesto* de la reforma aparecerá en 1767 en el prefacio de *Alceste*, la primera ópera de Gluck sobre un libreto de Calzabigi, el literato que tuvo una influencia decisiva en la formación del músico.[1]

1. Citamos aquí por completo el célebre prefacio porque en su claridad y concisión representa un punto de referencia fijo en esta polémica.

> Cuando me propuse poner en música la ópera *Alceste*, me propuse evitar todos los excesos que una mal entendida vanidad de los cantantes, y la excesiva complacencia de los compositores habían introducido en la ópera italiana, transformando el

En el fondo, examinando incluso superficialmente los documentos literarios de esta *reforma*, es fácil darse cuenta de que el verdadero y primer teórico de ésta es quizás Calzabigi más que Gluck. Reforma que, en realidad, no aporta ningún elemento realmente nuevo desde el punto de vista teórico, sino que se limita a resumir, a sintetizar, en un momento histórico particularmente propicio, las exigencias reformadoras que siempre habían estado presentes en la historia del melodrama, en Italia tanto como en Francia. Es decir, la reforma que Gluck tuvo la capacidad

> espectáculo más solemne y más bello, en el más aburrido y el más ridículo; yo intenté reducir la música a su verdadera función, es decir, la de satisfacer a la poesía para reforzar la expresión de los sentimientos y el interés por las situaciones, sin interrumpir la acción y helarla con temas superfluos; creísteis que la música debía añadir a la poesía lo que a un dibujo correcto y bien hecho suma la vivacidad de los colores, y la acertada combinación de las luces y de las sombras, que sirven para animar las figuras sin alterar sus contornos. Por lo tanto, he evitado interrumpir a un actor en el calor del diálogo para hacerle esperar un aburrido estribillo o parar lo en medio de su discurso sobre una vocal favorable, sea para permitirle desfogar en un largo pasaje la agilidad de su bella voz, sea para esperar a que la orquesta le diese tiempo de tomar aliento para hacer un calderón. Así, no he creído tener que pasar rápidamente a la segunda parte de un aria cuando esta segunda parte era la más apasionada y la más importante, para repetir, en cambio, regularmente cuatro veces las palabras del aria, al acabar el aria allí donde el sentido no acaba para dar la posibilidad al cantante de mostrar que puede variar a su voluntad y de maneras diversas un pasaje. En fin, he querido dejar a un lado todos estos abusos contra los que, desde hace mucho tiempo, el buen sentido y el buen gusto elevaban sus protestas en vano. He querido que la obertura anticipara a los espectadores el carácter de la acción que se disponían a seguir, anunciándoles su tema; que los instrumentos debían sonar solamente en la medida que lo requiriese el grado de interés y de las pasiones, y que hiciese falta sobre todo evitar que hubiera una fractura demasiado brusca en el diálogo entre el aria y el recitativo, de manera que no se rompiera en contra sentido el período y no se interrumpiera inoportunamente la expresión y el calor de la escena. Además, he considerado que la parte más importante de mi trabajo debía consistir en la búsqueda de una clara simplicidad y así he evitado hacer gala de virtuosismos en detrimento de la claridad; no he considerado que hubiese mérito alguno en el descubrimiento de una novedad, a menos que ésta no fuese requerida naturalmente por la situación y vinculada a la expresión; al fin, no hay ninguna regla que no haya considerado acertado sacrificar voluntariamente en favor del efecto. He aquí mis principios, afortunadamente el poema se prestaba de maravilla a mis intenciones, el célebre autor de *Alceste* [Calzabigi], habiendo concebido un nuevo tipo de drama lírico, había sustituido las descripciones floridas, las inútiles analogías, las frías y sentenciosas alegorías, por situaciones interesantes, el lenguaje del corazón y un espectáculo siempre variado. El éxito conseguido ha dado la razón a mis ideas y la universal aprobación de la que he gozado en una ciudad tan ilustrada [Viena] me ha demostrado que la simplicidad y la verdad son los grandes principios de lo bello en todas las producciones artísticas... [El prefacio acaba con los acostumbrados agradecimientos al Emperador.]

de realizar con una coherencia excepcional, con un empeño y una intensidad artística propia de pocos grandes músicos, muestra desde el punto de vista teórico una dependencia tanto de la cultura italiana como de la francesa de los enciclopedistas. Ciertamente sería demasiado simplista definir la reforma de Gluck y Calzabigi como una vuelta a los principios clásicos, así como una adopción *sic et simpliciter* de las ideas de los enciclopedistas.[2] En ella confluyen todos los argumentos culturales y musicales que habían encontrado expresión fragmentaria y contraposición artificiosa en Francia, en Italia y en la propia tradición alemana.

3. *La tragedia recitada para música*

Se ha dicho que, desde el punto de vista teórico, el mérito mayor de la reforma es del poeta Calzabigi, quien, ya desde hacía varios años, estaba elaborando una densa requisitoria contra el melodrama italiano;[3] de hecho, releyendo el famoso prefacio de *Alceste*, se puede ver que muchas de las críticas dirigidas por Gluck al melodrama de su tiempo derivan precisamente de las críticas de los literatos italianos, aún más que de los enciclopedistas; todos los «abusos» a los que hace referencia son los mismos que ya había indicado casi cincuenta años antes Benedetto Mar-

2. A. R. Oliver (*The Encyclopedists as Critics of Musics*, Columbia University Press, Nueva York, 1947) presenta a Gluck como el más fiel intérprete del pensamiento de Diderot; aunque sin duda es verdad que entre los enciclopedistas Diderot es el que presenta mayor afinidad con Gluck, nos parece que, aunque la tesis de Oliver está cuidadosamente documentada, como es costumbre del autor, peca de unilateralidad: por un lado, no se preocupa de sacar a la luz la influencia de los reformadores italianos sobre Gluck, igual como el componente neoclásico presente en su pensamiento; por otro lado, no tiene en cuenta el naturalismo prerromántico propio de Diderot y no, en cambio, de Gluck.
3. En 1755, Calzabigi escribía una *Dissertazione sulle Poesie Drammatiche del Sig. Abate Piero Metastasio*, de la que se pueden ya intuir las líneas de la futura reforma. Después de un genérico elogio a Metastasio, Calzabigi se adentraba en una crítica del tipo de libreto metastasiano, al que contraponía la más austera y solemne *Tragédie lyrique* francesa. Calzabigi concluía afirmando que la «dulzura» y la «musicalidad» de Metastasio, en un último análisis, es antidramática, y no contribuía a plasmar los caracteres y a crear tipos trágicos.

cello en su *Teatro alla moda*. Sin embargo, se trataba de los males que tradicionalmente afectaban al melodrama italiano, fuese cómico o serio. De Marcello en adelante, la tradición reformadora italiana, con mayor o menor éxito, con mayor o menor agudeza y penetración crítica, se mueve en la misma dirección que Gluck –con más autoridad– marcará teórica y prácticamente.

Pero el teórico más próximo al espíritu de Gluck y de Calzabigi es, sin duda, Algarotti, y es éste último quien debía tener presente Calzabigi cuando meditaba sobre su reforma y componía los libretos de *Orfeo* y *Alceste*. Sin embargo, entre el *Saggio sopra l'opera in musica* de Algarotti, escrito en 1755, y el prefacio de *Alceste*, de 1767, hay una importante diferencia. La crítica de Algarotti aún refleja la típica mentalidad del literato que quiere defender las razones de su arte –esto es, de la poesía– contra los abusos de la música –esto es, de un arte inferior–. Definir el melodrama como «una tragedia recitada para música» indica ya el tipo de crítica que Algarotti hace contra este género teatral, y el significado de su defensa de que la música vuelva a ser «ama de llaves y auxiliar de la poesía».

Esta perspectiva típicamente literaria sobre la ópera, dirigida contra la escasa coherencia dramática y *literaria* de la ópera italiana del XVIII, pretexto en general para exhibiciones canoras de cantantes, y con ostentación de invención melódica por parte de los músicos, aunque sin duda representó el punto de partida para Calzabigi, no fue su punto de llegada. Calzabigi, y sobre todo Gluck, demuestran llevar a cabo sus principios no en nombre de la literatura ni siquiera de la música, sino de la *expresión* dramática. Ya no se habla de la música como «ama de llaves y auxiliar de la poesía»; la música sobre todo tiene que «satisfacer a la poesía», afirma Gluck; quien añade, haciéndose eco de las tesis de Diderot y de otros enciclopedistas, que la música es como el color en un cuadro, o sea, la vida, lo que anima y vivifica «el dibujo correcto y bien compuesto» sin por ello «alterar sus contornos».

El componente rousseauniano, y sobre todo el diderotiano, representan el correctivo al riesgo de una concepción literaria del melodrama, con un resultado puramente racionalista y clasicista. El propio Calzabigi, aun aceptando, como hemos dicho, los argumentos polémicos de Algarotti, les da una interpretación particular en la que resulta indudable la influencia de Rousseau. El poeta italiano escribe lo siguiente:

> Yo no soy un músico, pero he estudiado mucho la declamación. Se me concede el talento de recitar bastante bien los versos y especialmente los míos. Hace veinticinco años pensé que la única música adecuada para la poesía dramática y, sobre todo para el aria y el diálogo que nosotros llamamos de acción, es la que se aproxima sobre todo a la declamación natural, animada, enérgica; que la misma declamación no es más que música imperfecta; que podríamos observarla como es realmente sólo cuando hubiésemos pensado en un número de signos suficientes para expresar tantos tonos, tantas inflexiones, tantas elevaciones, descensos y matices de una variedad casi infinita, como los que la voz asume declamando. Llegué a Viena en 1761 completamente convencido de esta idea. Al año siguiente, su excelencia el conde Durazzo, entonces director de los espectáculos en la corte imperial y hoy embajador en Venecia, a quien había leído mi *Orfeo*, me impulsó a llevarlo al teatro. Yo consentí con la condición de que la música estuviera escrita a mi gusto, y con tal objetivo me envió a Gluck, quien –me dijo– se prestaría a todo. Le leí mi *Orfeo*, y declamando, le leí repetidamente algunos fragmentos, le indiqué los matices que ponía en mi declamación, las suspensiones, las deceleraciones, las aceleraciones, los sonidos de la voz unas veces forzados, otras veces débiles y sumisos, de los que quería que él se sirviese para la composición. Le supliqué, al mismo tiempo, eliminar los pasajes, las cadencias, los estribillos y todo lo gótico, barroco, extravagante que se ha introducido en nuestra música. Gluck adoptó mi punto de vista.[4]

Este largo fragmento demuestra, sobre todo, el papel que Calzabigi tuvo como inspirador de Gluck en la reforma y, además, el tipo de colaboración entre poeta y músico propuesto por el poeta italiano, colaboración que se orienta, no hacia una subordinación, ni siquiera a una aproximación extrínseca de dos artes heterogéneas; se trata, más bien, de una colaboración basada en el presupuesto de una musicalidad originaria de la poesía que se revela en la propia declamación. Tal concepto, que tiene sus más lejanas raíces en el *recitar cantando* de la Camerata de' Barci, tuvo su teorización filosófica más precisa en Rousseau, cuyas ideas so-

4 Calzabigi, carta al *Mercure de France*, agosto, 1784.

bre la música ya eran ampliamente conocidas en Italia cuando Calzabigi escribía estas páginas.

Esta idea de la fusión originaria de música y poesía compartida por Diderot y también, con matices diferentes, por la mayor parte de los teóricos de la época, en la forma expresada por Rousseau, implica numerosos corolarios entre los que se encuentran la superioridad de la melodía sobre la armonía, la afirmación del carácter nacional de la música, la antimusicalidad constitutiva de algunas lenguas y, en particular, de las lenguas nórdicas. Estos corolarios no son compartidos por Gluck, que se adhiere más bien al ideal de Rameau de la música como lenguaje universal. El ideal melodramático de Gluck es, pues, difícil de definir porque es esencialmente ecléctico y, como hemos visto, combina, en una síntesis orgánica, elementos extraídos de la crítica de origen literario al melodrama italiano, del clasicismo francés, y también argumentos propios de los enciclopedistas y en particular de Rousseau, Diderot y Grimm.

4. *El ideal teatral de Gluck*

Así pues, el primer problema es profundizar en el significado que adquiere para Gluck la unión de música y poesía. En 1773, Gluck escribía que su música no aspiraba más que a «reforzar la declamación de la poesía»;[5] a partir de esta afirmación aislada, se podría imaginar una subordinación de la música a la poesía, si no se conociera la potente figura de músico de Gluck. Pero tal concepto, que retoma de Calzabigi, adquiere un sentido más preciso si se compara con otros escritos del propio Gluck. La poesía posee una musicalidad intrínseca, y es cometido del poeta disponer su poesía de manera que el músico tenga la manera de manifestar toda la potencia *expresiva* de su arte, como es cometido del músico respetar la musicalidad inherente en la declamación poética sin superponerse a ella con una música que ignore tales exigencias. «La unión entre las palabras y el canto –sigue diciendo Gluck– tiene que ser tan estrecha que la poesía tiene que parecer escrita sobre la música no menos que la música sobre la poesía».[6] Esto significa que el poeta debe llegar a escribir en clave

5. Carta al *Mercure de France*, agosto, 1772.
6. «Carta abierta de Gluck a La Harpe», publicada en el *Journal de Paris*, 1777.

musical y el músico a componer en clave poética. Por ello, la música puede unirse a la poesía sólo en la medida en la que el poeta ha sabido crear un texto adecuado para acogerla.

Gluck aclara esta exigencia, disipando a un tiempo cualquier duda sobre su presunta voluntad de sumisión al poeta, al dirigir minuciosas recomendaciones al libretista Guillard, a propósito de su *Ifigenia in Tauride*:

> Querría aquí un aria en la que las palabras ilustrasen la música junto a la situación. Para ello necesitaría que el sentido se apoyase siempre en el final del verso y que no remitiese ni al principio ni al final del verso siguiente. Para las palabras que os pido, necesito un verso de diez sílabas, teniendo cuidado en poner una sílaba larga y redonda donde os indico. En fin, que vuestro último verso sea profundo y solemne si queréis ir de acuerdo con mi música.

Y añade en *Paride et Elena*:

> Cuando se busca la verdad, hay que modificar [la música] según el tema, porque las más grandes bellezas de la melodía y de la armonía resultan defectos e imperfecciones cuando están fuera de lugar.[7]

Con esto Gluck pretende someter a poeta y a músico, juntos, en la realización del drama musical para la consecución de la expresión; sólo en esto, música y poesía encuentran el punto de encuentro, pero hay que temer entonces que la música sea poco cantable y no suficientemente dulce, y que la poesía no esté de acuerdo con las reglas del género trágico: la expresión del drama musical puede exigir que la música se rebaje «jusqu'au trivial», como afirma Gluck también en el prefacio de *Paride et Elena*. Por lo tanto, Gluck no está dispuesto en absoluto a reducir las funciones del músico, aunque está dispuesto a revalorizar la función de la poesía, que en la ópera italiana con frecuencia estaba reducida a cliché, a puro pretexto para ofrecer al músico una estructura estereotipada donde insertar sus arias entre un recitativo y otro.

7. *Paride ed Elena*, prefacio, 1770.

El pensamiento de Gluck se clarifica aún más en el intercambio de cartas con su primer libretista francés, Du Roullet. En una famosa carta a éste último, publicada por el *Mercure de France* en respuesta a las alabanzas del libretista al músico que había adoptado el género francés y se había «convertido» así de la ópera italiana a la *tragédie lyrique*, Gluck aprovecha la ocasión para precisar sus ideas respecto a la función del poeta y, en general, de la lengua. Todo el mérito –afirma Gluck– va al autor del libreto que sabe crear situaciones dramáticas

> de manera que proporciona al compositor los medios para expresar las grandes pasiones y para crear música fuerte y emocionante. Por grande que sea el talento del compositor, no compondrá más que música mediocre si el poeta no suscita en él aquel entusiasmo sin el cual cualquier tipo de producción artística es débil y lánguida; la imitación de la naturaleza es, por juicio extendido, su común objeto. Es esto lo que intento obtener. Siempre simple y natural, en la medida en que esté en mis manos, mi música se dirige a la más grande expresión y a reforzar la declamación del poeta.[8]

Por todo esto, la función del poeta es esencial para el libre desarrollo de la fantasía del músico; parece que Gluck, lejos de subordinar la poesía a la música, considera que el poeta tiene principalmente una función estimuladora; el músico puede manifestar todas sus facultades sólo en presencia de un texto poético que sepa encender aquella chispa, aquel entusiasmo necesario para la gran creación dramático-musical.

> El hecho de que esta forma de ópera –sigue afirmando Gluck– todavía no haya llegado a su perfección [en Francia] no se debe atribuir a los compositores franceses más dignos de estima, sino a la obra de los poetas, que, minusvalorando el poder de la expresión musical, han preferido anteponer en sus trabajos la inteligencia al sentimiento.[9]

8. Carta al *Mercure de France*, febrero, 1773.
9. *Carta al Sig. Dauvergne*, citada por Oliver, *The Encyclopedists as Critics of Musics*, p. 119.

Si el deber del poeta es fundamental porque representa la condición del inicio y de la continuación del trabajo, no es cierto que el deber del músico sea accesorio: el drama es *musical*, pero puede convertirse en tal sólo si el poeta sabe ofrecer al músico un campo de posibilidades suficientemente amplio y articulado desde el punto de vista musical. Se podría decir que la poesía es la condición de la unidad expresiva de la música: «He aspirado –dice Gluck– a la gran y fuerte expresión, y sobre todo he querido que las partes de mi ópera estuviesen todas unidas entre sí»;[10] es precisamente la trama dramática la que ofrece y estimula la posibilidad de esta unidad expresiva, a la que tiene que subordinarse todo.

El encuentro entre música y palabra, como ya afirmaban, por otro lado, los enciclopedistas, no tiene que ceñirse a un acuerdo extrínseco y limitado palabra a palabra, verso a verso, a una correspondencia de tipo onomatopéyico en la que la música se reduce a un comentario puntual: el encuentro se verifica sólo en el nivel más profundo sobre la base de un diseño dramático unitario, del cual la correspondencia entre palabra y música se deduce naturalmente como corolario.

La música –se lee en el prefacio de *Alceste*– es en cierto modo como el color en un cuadro bien dibujado. Pero si Rousseau podía estar de acuerdo en este punto, siempre que se considerase el dibujo más importante que el color, elemento ornamental y accesorio que se identificaba en última instancia con la armonía, para Gluck el color es la vida, lo que *anima* las figuras que, de otro modo, serían inertes.

5. *La orquesta y el drama musical*

Por lo tanto, la poesía representa el motivo, el sentimiento inspirador; en cambio, la música es la que crea concretamente la unidad dramática. Así pues, la función de la orquesta está muy lejos de ser ornamental: «las voces, los instrumentos, todos los sonidos y los propios silencios tienen que tender a un solo fin, que es la expresión».[11] Es sintomático que

10 *Carta del Anónimo de Vaugirard* (J. B. Suard), publicada por el *Journal de Paris*, octubre, 1777.

11 «Carta a La Harpe», *Journal de Paris*, 1777.

Gluck nunca tome posición acerca del problema de la alternativa entre melodía y armonía, problema en el que los enciclopedistas, y sobre todo Rousseau, se habían implicado tanto. Se puede decir que Gluck, como auténtico músico, advertía que, en el plano práctico, el problema no subsistía, era inconsistente, planteando una alternativa abstracta válida sólo para quien estaba fuera del oficio. Pero también hay motivos de carácter –podríamos decir– más filosófico para Gluck, para superar la alternativa entre melodía y armonía, para integrar estos dos elementos en el discurso musical. Principalmente, hay que recordar que Gluck es un músico alemán y que, hasta el momento en el que encontró a Calzabigi, era un buen operista a la *italiana*. Su formación musical se produjo en un ambiente cultural en el que tal polémica no se sentía. Pero el motivo del desinterés por el problema parece más evidente comparando su posición con la de Rousseau.

Gluck muestra mucha consideración por el viejo y célebre filósofo, al que no ahorra alabanzas, quizás debido más al oportunismo, considerando que, para entrar en el ambiente parisino, era necesario ganarse la benevolencia de los enciclopedistas, y no tanto a una real afinidad de pensamiento. En la ya citada carta al *Mercure de France* de 1773, Gluck afirma que habría deseado enormemente colaborar con Rousseau, y al año siguiente escribía:

> He constatado con satisfacción que la declamación natural es el lenguaje universal [...] El señor Rousseau se ha servido de él con éxito en el género simple. Su obra *Le devin du village* es un modelo que todavía nadie ha imitado.[12]

Realmente, cuesta creer que Gluck experimentara una admiración tan grande por la floja opereta de Rousseau, tan lejana de sus severos ideales dramáticos. Y, de hecho, no es difícil darse cuenta de que las mismas ideas musicales de Rousseau divergen de las de Gluck, a pesar del recíproco intercambio de halagos. En el fondo, para Rousseau, la ópera es una integración de dos fragmentos por sí mismos inútiles, lenguaje y melodía, para reconstruir una unidad expresiva. Igual como la poesía, por

12. *Dédicace d'Orphée*, 1774.

sí misma, es una expresión insuficiente, la música es por sí misma inexpresiva si no se apoya en el lenguaje. La armonía representa una corrupción del melódico lenguaje originario, la ilusión de integrar la insuficiencia del diseño melódico con el colorido de la armonía; el concepto de *unidad de melodía*, tantas veces retomado por Rousseau, se refiere precisamente a la exigencia de hacer prevalecer el *dibujo*, la línea melódica, sobre el *color*, o sea, sobre la trama armónica (o polifónica) de las voces.

También Gluck habla de unidad de la expresión, pero en un sentido completamente diferente. La ópera no es el reencuentro de la expresión originaria; la ópera es simplemente un género artístico más, en el que la unión de poesía y música es orgánica sólo si se realiza la unidad dramática. Italiano o francés, es indiferente para Gluck. Cuando musicó por primera vez un libreto en francés, *Iphigenie en Aulide*, de Du Roullet, se vio obligado en cierto sentido a disculparse respecto a los enciclopedistas que habían condenado tal lengua como antimusical por excelencia. La lengua mejor, escribe Gluck en la carta a Du Roullet, es aquélla en la que «el poeta proporcionará al músico el mayor número de medios para expresar las pasiones».[13] El fin del poeta, como el del músico, es la creación de un tejido trágico unitario y, teniendo en cuenta esta exigencia primera y esencial, «desaparecen entonces las ridículas distinciones de músicas nacionales».[14]

6. *El* bel canto *italiano y el clasicismo*

Indudablemente, Gluck heredó de Diderot y de la mejor tradición clásica francesa la exigencia de unidad dramática como condición de la fuerza y de la expresividad de la ópera. Pero el significado profundo de esta exigencia, y, en general, de toda la denominada reforma, destaca plenamente sólo si comparamos sus ideas y sus obras con las de sus opositores. La Harpe y Marmontel, es decir, los más conocidos defensores de Piccinni y del *bel canto* italiano, están en realidad muy alejados del pensamiento del primero de los bufonistas, de Rousseau, Grimm, Diderot,

13. Carta al *Mercure de France*, febrero, 1773.
14. Ibid.

etc.; los principios sobre los que defienden la música italiana y sobre los que critican a Gluck son típicamente racionalistas y clasicistas y ponen de manifiesto, por contraste, el sentido del pensamiento de su adversario.

El crítico La Harpe había escrito en el *Journal de París* y en el *Journal de politique et de littérature*, en 1777, artículos en los que tomaba partido contra Gluck:

> Desde hace algún tiempo había abandonado aquel sistema realmente lírico de interposición de motivos en el drama, lo cual vos mismo habéis importado. Habéis musicado *Armida*, que es un bellísimo poema con una mala música, para establecer el reino de vuestra melopeya sostenida por vuestros coros y vuestra orquesta. Admiro vuestros coros, los recursos de vuestra armonía, pero querría que vuestra melopeya fuese más rica y más adecuada a la frase francesa: que fuese menos áspera y menos árida y, sobre todo, que no os faltasen los *cantabiles*, ya que yo amo la música que se canta y la poesía fácil de recordar.[15]

Donde La Harpe habría esperado encontrar una melodiosa aria, «un canto completo, tramado y regular», no encuentra más que «gritos de dolor, gemidos convulsos»; La Harpe, en sustancia, no quiere «ir al teatro para escuchar a un hombre que sufre»; él espera al músico «que sepa encontrar matices dolorosos pero no desagradables, que halague al oído, insinuándose al corazón, que la fascinación de la música se mezcle con la impresión recibida».[16] El ideal de La Harpe es todavía el ideal clasicista de un arte elegante, conmovedor, pero que no turbe el ánimo, de un arte que en sustancia se halle en las antípodas del *cri animal* de Diderot; de un arte, en suma, que sea ornamento de la vida, pausa y evasión del dolor y de las asperezas cotidianas.

La respuesta de Gluck se dirige no sólo a La Harpe, sino que implica también en su crítica punzante e irónica a todo el clasicismo. La ópera en discusión es precisamente *Armida*, representada el año anterior en París, la ópera que le valió a Gluck la fácil victoria sobre Piccinni y que había sido representada veintisiete veces. Gluck responde a La Harpe

15. *Journal de politique et de littérature*, octubre, 1777.
16. Ibid.

mostrando irónicamente que acepta sus críticas a pesar del inmenso éxito, considerando que La Harpe sabe más que el público y que él mismo sobre su arte:

> estoy tan convencido [de sus críticas] que quiero rehacerla [...] Entonces el papel de Armida ya no será un griterio *monótono* y *ensordecedor*, ya no habrá una Media, una *bruja*, sino una *sirena*; yo le haré caer en el momento más desesperado un aria tan regular, tan ágil y, al mismo tiempo, tan tierna que una damisela extremadamente sensible podría escucharla sin herir en absoluto sus nervios. Si algún bello espíritu se decidiese a decirme: «señor, guardaos de modular en el mismo tono el furor y la pasión de Armida», yo le respondería: «señor, yo no deseo en absoluto *retronar en el oído* del señor La Harpe, quiero imitar la naturaleza, yo quiero obedecerla: en vez de hacer *gritar* a Armida, quiero hacerla *cantar*».[17]

En esta respuesta, Gluck ha captado perfectamente el sentido de la crítica de La Harpe. Se contraponen claramente dos mundos estéticos en esta polémica. Gluck ha elegido un arte que implique a todo el hombre, un arte que sea un mensaje auténtico, que comunique emociones reales y, por lo tanto, fuerte. Diderot había proyectado este ideal de un arte civilizado –comparable al espectáculo trágico de los griegos– en la ópera italiana, que parecía responder a esta exigencia por su inmediatez, sinceridad expresiva, realismo. En cambio, Gluck, en la línea de Calzabigi, ha visto con razón que el ideal de Diderot y de otros enciclopedistas estaba lejos de realizarse en la cada vez más amanerada ópera *buffa* del otro lado de los Alpes. Él mismo se habría preocupado de crear la nueva ópera que durante tanto tiempo había sido buscada, anhelada, identificada míticamente en formas de arte que, en la realidad de los hechos, estaban muy lejos de las aspiraciones de todos. Desde este punto de vista, Gluck marca el fin de las polémicas, de las *querelles* que habían caracterizado la vida cultural y musical francesa y también la italiana en el XVIII, porque su obra ha disipado muchos de los equívocos sobre los que con frecuencia éstas se fundamentaban.

17 *Journal de Paris*, octubre, 1777.

7. *Tragedia y melodrama*

El intercambio de las posiciones al que se asiste en la última *querelle* entre gluckistas y piccinnistas es ejemplar, y constituye un indicio de la obra de clarificación acaecida precisamente por mérito de Gluck: hemos visto que La Harpe defendió la ópera italiana con argumentos similares a aquellos con que, más de medio siglo antes, Lecerf de la Vieville defendía la tradición operística francesa. Pero La Harpe no es un caso aislado; aunque Marmontel pertenece al círculo de los enciclopedistas, enuncia conceptos bastante parecidos que lo llevan a atacar a Gluck, y a defender la ópera de Piccinni y de los italianos; y no sólo por el compromiso que había adquirido respecto al delicado músico italiano como su libretista, sino por natural propensión intelectual. Las consecuencias sentimentalistas del clasicismo se ponen de manifiesto de la manera más clara en las páginas de Marmontel: la dulce ópera napolitana, con sus lánguidas arias con el *da capo*, con sus ligeras tramas melodramáticas, que ya habían entrado en los palacios aristocráticos, en las cortes, en los lujosos teatros frecuentados por la rica y elegante nobleza italiana y extranjera, representará el modelo ideal para este gusto de rasgos clásicos y racionalista, que reserva sus expansiones sentimentales a las pausas serenas de los problemas cotidianos, a la distracción no carente de alguna pequeña emoción y alguna lagrimita.

La originaria exigencia del primer clasicismo de un arte nutrido de compromiso intelectual y pedagógico ya fue abandonada por los clasicistas que sobrevivieron a la sombra del *Ancien Régime* en el alba de la Revolución. Tal exigencia fue recogida y hecha propia por los enciclopedistas y por Gluck, quienes, sin embargo, descubrieron al propio tiempo la carga intelectual y educativa característica del lenguaje musical entendido autónomamente.

Para La Harpe y Marmontel, el arte y la música tienen una función del todo inesencial en la vida y, como mucho, sirven como relajantes y, precisamente por este motivo, se oponen al severo ideal trágico de Gluck.

> El objeto de las artes que conmueven el alma –escribe Marmontel– no es solamente la emoción, sino el placer que la acompaña. Por lo tanto, no basta que la emoción sea fuerte, debe ser también agradable. Este principio es seguido en la poesía, en la

> pintura y en la escultura: se sabe que la regla constantemente seguida por los antiguos es no permitir nunca que la belleza sea alterada por los signos del dolor [...] ¿Por qué, pues, no se debería hacer para la música lo que se ha hecho para la poesía? Con los gritos y lamentos, los sonidos lacerantes o terribles se expresan las pasiones: pero estos matices, si no son embellecidos en la imitación, no darán, como se produce en la naturaleza, más que la impresión de sufrimiento [...] Querer apartar del teatro lírico el canto melódico es una idea tan extraña como querer apartar los bellos versos de la tragedia.[18]

El ideal de Marmontel es bastante parecido al de Batteux: la imitación de la naturaleza nunca debe llevarse más allá y nunca debe llegar «jusqu'au trivial», como pretendía Gluck; es deber del artista embellecer la naturaleza, eliminar de ella los conflictos dolorosos, hacer más dulces sus líneas. La melodía tiene precisamente este objetivo: limar las aristas de la expresión. Expresión y melodía son dos valores contrapuestos que tienen que equilibrarse armónicamente.

> En una palabra, la melodía sin expresión es muy poca cosa; la expresión sin melodía es algo, pero no basta. Se necesita la expresión y la melodía, una y otra en el más alto grado al que pueden elevarse juntas: he aquí el problema del arte.

La ópera, concluye Marmontel, clarificando de manera inequívoca su ideal estético, es «el teatro de las ilusiones y de las ilusiones agradables».

Se nos puede preguntar si, para Marmontel, como también para La Harpe, este ideal se debe extender a todas las artes y, en particular, a todas las formas teatrales. En realidad, esta definición del teatro lírico no es extensible a otros géneros, sino que se relaciona con la tradicional desvalorización de la música, que tiene un campo de acción restringido y muy preciso. El trágico, como género serio, no pertenece a la música, que es esencialmente un arte «placentero»; se podría repetir con Molière que «para que el canto tenga verosimilitud debe rebajarse hacia la *bérgerie*».

18. *Essai sur les révolutions de la musique en France*, París, 1777, pp. 14-15.

La tragedia «en su austeridad no está hecha para el teatro lírico».[19] afirma Marmontel, definiendo así con mayor precisión su desacuerdo con Gluck: éste último, por el contrario, habría confundido ópera y tragedia pretendiendo asimilarlas en un único espectáculo y ponerlas en el mismo plano.

Al fin y al cabo, el camino recorrido por el clasicismo a principios del XVIII es muy pequeño: los presupuestos conceptuales han quedado inmutables, aunque han cambiado en parte los gustos. La música continua concibiéndose como un arte ornamental e inesencial, y como tal se reserva para acompañar temas ligeros y de escaso relieve intelectual. Los argumentos serios, comprometidos –el teatro clásico en otras palabras– no tienen que contaminarse y hacerse vanos por este arte constitucionalmente frívolo.

8. *Gluck, ¿restaurador o innovador?*

La concepción de Gluck sobre la función de la música en el teatro, como hemos visto, se encuentra en las antípodas de la de Marmontel y recuerda, más bien, las ideas de Diderot y especialmente de Grimm. La música, lejos de ser un arte frívolo, intensifica y exalta la pasión en sus momentos culminantes. Hay un momento en la ópera en el que todo se hace música; ciertamente ya no se puede hablar de canto con acompañamiento de la orquesta; la voz misma se convierte en un instrumento de la orquesta porque en la tragedia lírica es la propia poesía la que se transmuta en música, y «la voz no es sino un instrumento con su carácter y sus propiedades particulares».[20]

La perspectiva teórica de Gluck, no menos que sus realizaciones prácticas en conjunto, resumen de manera ejemplar las más profundas aspiraciones estéticas del grupo de los enciclopedistas, igual como su gusto melodramático, cuyas ideas habían encontrado expresión con frecuencia contradictoria y no siempre clara. Éstos se debatían entre exigencias diferentes, entre tradiciones musicales opuestas, entre el deseo de

19. *Essai sur les révolutions de la musique en France*, París, 1777, p. 27.
20. B. Suard, *Melanges de litterature*, V, p. 303.

conservar algunos datos positivos de la tradición teatral francesa y el fervor iconoclasta, en el intento de renovar totalmente el patrimonio cultural del pasado. Gluck –músico que además de tener un fuerte instinto musical estaba dotado de una fuerte voluntad realizadora, de una lúcida inteligencia, de una claridad de ideas nada común, y que estaba impulsado por las concepciones melodramáticas de Calzabigi aún vinculadas a la tradición crítica reformadora de los literatos italianos, supo fundir esta fundamental experiencia teórica con la cultura francesa– mediando este encuentro con un gusto musical y una conciencia instrumental típicamente alemana.

Se ha dicho que Gluck prácticamente cierra una época y, de hecho, precisamente porque su personalidad es sintetizadora respecto al trabajo teórico del siglo en el que ha vivido, la última *querelle* a la que hemos hecho referencia entre gluckistas y piccinnistas es también la más irrelevante y la más artificiosa, y tuvo como único efecto positivo marginar de la cultura musical francesa los restos de aquel clasicismo ya desprovisto de justificación práctica y teórica alguna. El conflicto entre tradicionalistas y renovadores, entre seguidores de Rousseau y seguidores de Rameau, entre racionalistas y empiristas –al menos en la forma que tal conflicto había adquirido en el XVIII– fue armonizado y resuelto por Gluck, quien consiguió interpretar las más profundas exigencias de ambas partes, realizando una obra que ha representado en la práctica el punto de convergencia del gusto de la Ilustración.

En efecto, tras la aparición de Gluck en la escena francesa, el propio Rousseau, aunque con alguna reserva, no tardó en reconocer en él al músico esperado por todos; incluso el antimusical Voltaire se declaró satisfecho por los progresos conseguidos con Gluck para el teatro lírico, e incluso Grimm, que al principio mostraba cierta perplejidad, debía después declararse completamente convencido de la nueva obra. A quien objetaba que esta música no era canto y que no acariciaba el oído, Grimm le respondía: «No sé si esto es canto, pero quizás es algo mucho mejor. He olvidado estar en la ópera y he creído asistir a una tragedia griega».[21] Rousseau, quien, como testifica Grimm,[22] frente a la ópera de Gluck debió

21. *Correspondance littéraire*, mayo, 1779.
22. Ibid., abril, 1774

cambiar de opinión sobre la imposibilidad de que la lengua francesa pudiese producir una buena ópera, dedicó una particular atención a *Alceste* y, si hubiese extraído todas las consecuencias de su análisis, habría tenido que revisar muchos puntos de su pensamiento.[23] Efectivamente, en el análisis de *Alceste*, ante un tejido musical tan rico y dramático, Rousseau parece darse cuenta quizás por primera vez de la importancia de la armonía y, sobre todo, del carácter abstracto de una rígida separación entre armonía y melodía. Los intervalos –admite cándidamente Rousseau– «con frecuencia serían equívocos en el canto», sin la armonía que los precisa y confiere su significado; y sigue diciendo, también refiriéndose a *Alceste*: «incluso conviniendo que el acento es determinado por el poeta, he mostrado que la armonía y sobre todo el ritmo ofrecen al músico medios de los que se debe aprovechar». Rousseau, en su minucioso análisis de *Alceste*, demuestra que sabe apreciar y tener en cuenta debidamente la importancia del tejido armónico, más de lo que había admitido en el pasado en el plano teórico. Así, el equívoco concepto de *unidad de la melodía*, del que se había servido Rousseau en sus escritos anteriores, frente a *Alceste*, es sustituido por el concepto de unidad de la expresión y de unidad expresiva entre música y texto poético.

Así pues, la obra de Gluck lleva a una revisión de todo el pensamiento musical anterior. De algún modo, Gluck representa como hemos dicho, el catalizador de las más profundas y contradictorias aspiraciones musicales y estéticas del XVIII, y por ello ha podido ser considerado, por un lado, como el gran restaurador de la noble tradición melodramatica francesa y, por otro lado, como el intérprete más fiel de las exigencias revolucionarias de una parte de los enciclopedistas, y como el precursor del teatro revolucionario.

Se puede entender ahora cómo esto ha podido suceder y cómo, de hecho, su ópera ha sabido encarnar coherentemente exigencias a primera vista tan contradictorias. Con razón, Gluck ha sido visto como el restaurador del orden clásico: el sentido profundo de la unidad dramática; la coherencia del diseño comprehensivo de la ópera; el vínculo entre música y palabra, no entendida como simple correspondencia, sino sólo como

23. *Cfr. Lettre á M. Burney sur la musique, avec fragments d'observations sur l'Alceste italienne de M. Le Chevalier Gluck*, 1767.

momento interno al proceso dramático unitario. Todo esto, Gluck lo ha heredado de la tradición teatral clásica francesa, y ha actuado con una lucidez intelectual, un compromiso moral bajo el fuego de una inflexible racionalidad por la que todo es valorado y controlado. Bastaría considerar con atención este preciso sentido clásico de la claridad que ilumina incluso los momentos de mayor turbación de la pasión para sugerir cautela a quien quisiera aproximar Gluck a Wagner, sea como teórico sea como músico. Pero este trasfondo de clásica compostura, de austeridad moral, adquiere significado sólo si se contextualiza en su concepción en absoluto clásica de la música: lo que Gluck ha heredado de los enciclopedistas es, sobre todo, el radical rechazo de una concepción hedonista de la música. Este rechazo está vinculado a toda su concepción teatral: la ópera y la potenciación expresiva y dramática de la tragedia; el buen libreto es sólo la condición necesaria para el músico, quien dará una nueva dimensión teatral al trabajo del poeta, ampliando su alcance expresivo. La obra adquirirá así aquella grandiosidad que únicamente la música y todos los otros *medios* de los que se sirve la ópera –los coros, los ballets, las escenografías– pueden darle. No se trata de traducir en música cada palabra, cada sentimiento expresado por el texto, sino de transponer en términos musicales la dinámica misma de los conflictos emotivos expresados por el poeta. Lo que une al músico y al poeta es la identidad del fin, es decir, la expresión, y todos los medios tienen que concurrir a este fin común.

El espectáculo dramático representa así, según los ideales ya expresados por Diderot y por Grimm, la forma más elevada, más profunda y más unitaria de compromiso artístico y se podría decir civilizado, tanto para el músico como para el poeta. De este compromiso nace la ópera como espectáculo de amplias proporciones, como género artístico nuevo en el espíritu, para comunicar grandes pasiones a las masas. El lujo, la grandiosidad, el gran teatro de modelo clásico, los héroes animados por fuertes pasiones; todo esto se justifica en otro plano respecto a la aristocrática fijación de la *tragédie lyrique* de Lully y de Rameau, incluso formando parte de la misma tradición: el propósito de Gluck «de devol-

24. *Dédicace d'Iphigénie*, 1774.

ver el arte a su dignidad primitiva»[24] forma parte de este ideal diderotiano del teatro como compromiso civilizado, teatro en el que el componente realista y social se modera en la tipificación y universalización del hombre, personificadas por el héroe clásico.

Con Gluck se concluye, pues, en la vigilia de la Revolución, la parábola cultural abierta con la *Querelle des anciens et des modernes*. Se reabrirán otros y quizás mayores problemas; pero la cultura musical francesa del XVIII planteó algunas exigencias, presentó problemas que todavía hoy están en la base del pensamiento musical contemporáneo. El romanticismo, sin duda, desarrolló algunos conceptos propios del pensamiento de los enciclopedistas, como el principio de la originariedad de la expresión poeticomusical, repitiendo el pensamiento de Rousseau; o la idea de la música como arte privilegiado, revelación de lo Absoluto, instrumento de acceso al infinito, repitiendo a Rameau o, en ciertos aspectos, también a Diderot. Pero, en el fondo, no se ocupó de profundizar en la idea fundamental que surge de todas las discusiones del XVIII, que es el concepto de la música como comunicación y como lenguaje.

El trabajo de pensamiento que caracteriza toda la Ilustración se puede resumir precisamente en el esfuerzo de liberar la música de la concepción hedonista que hacía de ella un mero estímulo emotivo, un ornamento, un arabesco inesencial; para defender, por el contrario, su carácter de comunicación concreta intersubjetiva, su plena dignidad lingüística: es éste el mensaje más válido y actual que la Ilustración ha dejado a nuestra civilización y que hoy podemos recuperar. Tal problema, hoy en día, no está ni mucho menos agotado, y desarrollos más recientes de la música lo convierten más que nunca en vivo y, bajo ciertos aspectos, en dramático.

VII.

Música y Revolución: ¿lenguaje nacional o lenguaje universal?

La historia del pensamiento musical en la Francia del siglo XVIII ciertamente representa un pequeño sector, un microcosmos, respecto al imponente desarrollo del pensamiento ideológico, filosófico y político europeo en esta época tumultuosa de los años que han precedido a la Revolución; sin embargo, como suele suceder, en este microcosmos se reflejan fielmente los grandes temas ideológicos y los grandes conflictos del pensamiento ilustrado. A través de ello, tal vez se puede entender mejor no sólo la historia de la música y del pensamiento musical, sino también algunos de los problemas filosóficos cardinales que se encuentran en la base del mundo moderno.

Hemos visto cómo el problema del lenguaje y de su origen es uno de los más intensos y de consecuencias importantes para la historia de la música, mucho después del siglo XVIII. Todos los enciclopedistas lo han tratado y de sus consecuencias siempre ha surgido una perspectiva que iba más allá del problema de la naturaleza del lenguaje musical. Los dos problemas –la naturaleza de la música y el origen del lenguaje– presentan una relación, dado que tanto el lenguaje como la música pueden asumir un carácter al mismo tiempo universal y particular. La idea de que pudiese existir un lenguaje originario del hombre parecía resolver esta incurable contradicción que, al final del siglo XVIII, adquiría tintes dra-

máticos, cuando el surgimiento de las nacionalidades y de los particularismos étnicos parecía plantear una alternativa radical entre la defensa de principios universalistas, válidos para todos los hombres y todos los tiempos, y la defensa de los derechos a las propias peculiaridades étnicas y nacionales.

Como hemos dicho, según la perspectiva rousseauniana, compartida por otros enciclopedistas, gracias a su intrínseca musicalidad, el lenguaje originario lleva incorporado un elemento universal, capaz de garantizar la comunicación interpersonal, y un elemento particular y subjetivo capaz de garantizar la expresión del individuo, su insustituible particularidad. La base consonántica del lenguaje, con su articulación, representa, como es sabido, el elemento universal; mientras que las vocales, con su musicalidad, representan el elemento subjetivo, individual. La comunicación auténtica, completa, no obstante, no puede sino integrar los dos elementos en una íntima unión de éstos. El lenguaje, privado de su musicalidad originaria –como decía Rousseau, pero con él también Diderot–, Grimm, Condillac y otros enciclopedistas, aunque con matices diferentes, se convierte en áfono, pierde su capacidad de transmitir incluso los mensajes más racionales, pierde su poder declamatorio, aquello que sólo el elemento musical le puede conferir. El mensaje verbal, privado de su musicalidad, mantiene su contenido racional, pero pierde su capacidad de transmisión y de convicción.

Puede parecer una contradicción y quizás en parte lo es, pero es precisamente el elemento musical el que confiere una legitimidad comunicativa al lenguaje: en definitiva, pues, el elemento más subjetivo, más individual, más conectado a los sentimientos del individuo, es aquél gracias al cual incluso los razonamientos más abstractos pueden ser comunicados, compartidos con otros y, por lo tanto, pueden realizar concretamente la propia universalidad. Así, la musicalidad del lenguaje, que se identifica con el sentimiento, es el elemento socializante del lenguaje de todos los tiempos; lo que permite a la voz humana transmitirse y comunicar con el prójimo de manera *natural*. El canto parece, pues, la única forma *natural* y completa de comunicación, no sujeta a alienación, creada al propio tiempo para las necesidades comunicativas y para las expresivas.

Pero, ¿qué significa *natural*? Como hemos dicho, éste es un concepto complejo y ambiguo en el pensamiento ilustrado, y en él se encuentra

integrada inseparablemente la idea de universalidad con la de particularidad. ¿Es natural lo que es universal, o lo que es particular? ¿Es natural la razón con sus leyes racionales; o el sentimiento y las pasiones, que van más allá de la razón, que están a su lado y, con todo, se apartan de su dominio? ¿La música es natural puesto que encarna una razón universal, una ley numérica que está en la base de su lenguaje y quizás de todo el universo, o bien es natural como *cri animal*, voz que surge con ímpetu irrefrenable del corazón, melodía que se despliega y se libera por encima y más allá de cualquier regla? Es difícil responder de manera categórica a estas preguntas en el ámbito del pensamiento ilustrado. No obstante, todos los filósofos del XVIII están de acuerdo en afirmar que la naturaleza se opone al artificio, a las convenciones, a las reglas impuestas o inventadas por la sociedad y que, por consiguiente, la naturaleza se identifica con las estructuras más profundas, más auténticas, más originarias del hombre. Pero el contraste nace en el momento en el que se intenta dar cuerpo a este ideal.

¿La naturaleza está en el pasado, retrocediendo a un tiempo mítico en el que el hombre se encontraba realmente en el estado de *naturaleza*, aún dotado de las capacidades para expresarse con un lenguaje imaginativo, sonoro y musical? O bien ¿se encuentra en el futuro, en otro mítico progreso civilizado en el que el hombre podrá explicar plenamente su razón, descubriendo las estructuras racionales más profundas del mundo en el que vive, logrando hacer callar, o al menos poner entre paréntesis, sentimientos y pasiones propias de una época primitiva que tiene que superarse con la *natural* fuerza de las luces? Así pues, ¿la música nos remite a un mundo originario donde la expresión está todavía intacta y global, o bien anticipa un mundo donde dominará la ley diamantina del rigor racional? Para complicar esta alternativa, recordaremos, además, que universalidad y particularidad, igual como naturaleza y artificio, son conceptos que no se refieren únicamente a los individuos sino también a las colectividades, a los pueblos, a los grupos étnicos. Un ilustrado de actitud racionalista puede considerar que universal es lo que es comunicable a cualquier hombre docto; pero otros enciclopedistas pueden objetar que el mundo de los doctos no es en absoluto universal, sino cerrado y sectorial, restringido y académico. ¿Acaso no es más *universal* la expresión de un pueblo que se expresa a través de la genuinidad del lenguaje,

natural que le es propio, y no a través de las abstractas convenciones de la ciencia? Por lo tanto, ¿todavía puede mantenerse, a la luz de estas posiciones diferentes, la rígida equivalencia *natural* = *universal*? Hay una sutil y compleja relación dialéctica entre particular y universal, entre razón y sentimiento, entre natural y convencional: y ésta representa el *humus* más apasionante del debate dentro del mundo enciclopedista y, al mismo tiempo, la herencia más estimulante que ha dejado al mundo de la Revolución y del romanticismo.

En consecuencia, lo que surge con gran evidencia, acercándonos al final del siglo XVIII, es que la naturaleza, cada vez más frecuentemente identificada con el mundo de las pasiones y de los sentimientos, encuentra su expresión más congruente en las particularidades y en las singularidades, no sólo de los individuos, sino de los pueblos: los diferentes lenguajes humanos son su testimonio más claro. Así, si por un lado se puede afirmar que los sentimientos son universales, comunes a todos los seres humanos; por otro lado, hay que recordar que representan al mismo tiempo lo que hay de más celosamente privado en cada individuo. También a nivel de la colectividad, la manera con la que un pueblo expresa sus sentimientos y sus pasiones, constituye precisamente lo que lo diferencia y lo distingue de otros pueblos, su *unicum*. Por lo tanto, decir que la música es natural, y por ello universal, significa afirmar de manera casi contradictoria que está estrechamente vinculada a lo más íntimo, a lo más personal que hay en un individuo y también en un pueblo.

No es casual que entre los ilustrados, en la segunda mitad del XVIII, sea muy neta la diferencia de opiniones entre los que destacan el valor de las diferencias, de la particularidad, de la variedad de las hablas, de los estilos nacionales y quienes, por el contrario, minimizan tales diferencias como inesenciales, enfatizando sobre todo lo que relaciona todos los estilos, lo que hace a todos los hombres iguales; no es una casualidad que, entre éstos últimos, en lo que se refiere a la música, encontremos primero un racionalista como Rameau y después un músico *cosmopolita* como Gluck. Precisamente éste último, en la ya citada carta de 1773 al *Mercure de France*, afirmaba que su máximo deseo era la eliminación de las «différences ridicules» entre los diferentes tipos de música nacionales. La referencia polémica de Gluck, obviamente, eran las *querelles* que todavía causaban estragos en Francia y el énfasis ideológico e instrumental,

más allá de cualquier realismo, de las supuestas diferencias radicales de estilo entre la música italiana y la francesa. Sin embargo, si Gluck representa un momento de equilibrio y de suavización de las *querelles*, dictado también por el *buon senso*, una pausa y casi un intento de conciliación de las facciones opuestas; en realidad, su posición se mantiene en los fermentos intelectuales que desembocan en la Revolución francesa: la historia de la música –y no sólo de la música–, en efecto, iba por un camino muy diferente del propuesto por Gluck y, en todo caso, tendía a destacar y exaltar aquellas «ridículas diferencias» que Gluck habría querido ver superadas en nombre de una racionalidad superior. De hecho, para el autor de *Alceste* –como para Rameau y el ala más racionalista de la Ilustración–, las artes, y la música en particular, debían aspirar a conseguir valores de universalidad y, por lo tanto, de racionalidad natural, esto es: aquellos valores que para ellos coincidían con los valores del mundo civilizado, con la Europa de la Edad de las Luces. Más allá de las particularidades nacionales, de las diferencias estilísticas no esenciales, habría surgido una música resplandeciente en sus nuevos valores esenciales, basada en principios naturales, en leyes universales. Sin embargo, tal posición se ha revelado como claramente perdedora frente al avance impetuoso de los nacionalismos y de las escuelas nacionales, frente a la revalorización de los particularismos, de los que muchos enciclopedistas se erigen como defensores.

De hecho, el oscuro *cri animal* del que habla Diderot, expresa una nueva forma de universalidad, una idea de naturaleza que se relaciona con aquel elemento vitalista, quizás común –sin que esto aparezca en modo alguno escandaloso– al hombre y al animal, y, en cualquier caso, preexistente no sólo a la civilización, sino –y eso es lo que más cuenta– también a las convenciones de la razón. Pero, en definitiva, se nos puede preguntar: ¿las pasiones, los sentimientos y las emociones, que son el alma de la expresión musical, son individuales o universales? Quizás se puede intentar dar una respuesta, siempre manteniéndonos dentro de una óptica ilustrada, afirmando que la capacidad de experimentar sentimientos, de expresarlos a través del lenguaje y del canto, de comunicarlos y de manifestarlos al prójimo a través de los matices y las inflexiones de las palabras, es realmente universal y, por lo tanto, natural entre todos los hombres y entre todos los pueblos. Sin embargo, los sentimientos y las

emociones son, precisamente, sentimientos y emociones experimentadas por un individuo o por una colectividad, y no pueden expresarse más que a través de una expresión individual, particular, y no a través de convenciones dotadas de *convencionalidad* abstracta. El sentimiento es la sustancia vital, la más profunda, la más celosamente personal y privada de los individuos y de los pueblos; y no es asimilable o reducible a una fórmula matemática, o a una convención vacía y abstracta establecida entre pueblos diferentes. En consecuencia, son universales los sentimientos en el sentido de que pertenecen a todos: pero son particulares las formas a través de las que éstos se expresan. Universal es la capacidad de expresarse a través de la música, pero diferentes, las modalidades musicales a través de las que cualquier pueblo se expresa a sí mismo.

El interés manifestado por los primeros románticos, sobre todo por Herder, por las músicas populares, por aquellas expresiones específicas, insustituibles e introducibles del *genio* de una nación, confirma lo que los enciclopedistas ya habían intuido en sus vivaces *querelles*. Quizás se puede identificar un recorrido intelectual análogo, pasando del campo de la música al de la política, recordando la manera con la que la Revolución concibió sus sacros principios de «liberté, égalité, fraternité»: derechos universales, naturales, de todos los hombres y de todos los pueblos, pero que encuentran su expresión, su realización en las constituciones, en las normas propias de cada pueblo, diferentes según su propia historia, según su propio origen y sus propias condiciones. Quizás la gran invención de la Revolución, que entierra sus raíces en el pensamiento de los enciclopedistas, es precisamente la idea de que lo universal puede encontrar expresión únicamente a través de lo individual, lo personal y lo particular; de otro modo, la universalidad se mantiene abstracta y vacía de contenido.

Pero la historia de los hombres camina por vías cada vez más tortuosas y, con frecuencia, más violentas y brutales respecto a las disputas de los filósofos. De hecho, esta compleja y tortuosa dialéctica entre universal y particular encuentra con la Revolución uno de sus momentos más intensos; ciertamente no habrá en el futuro una solución fácil a este problema. Al contrario, seguirá siendo una de las constantes que marcará la historia de la música, y no sólo de la música de tipo dramático, durante todo el siglo XIX.

Nota bibliográfica

En esta breve nota, no citaremos todos los textos del XVIII porque ya existen numerosas bibliografías sobre el tema al que se refiere. Se pueden encontrar amplias y exactas bibliografías respecto a los textos de estética y de música del XVIII como apéndices a los volumenes siguientes:

ALLEN, W. D. (1939): *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1900*, American Book Company (2ª ed. Nueva York, Dover, 1962).

KEANE, M. M. (1961): *The Theoretical Writings of J. Ph. Rameau*, Washington, The Catholic University of America Press.

MUSTOXIDI, T. M. (1920): *Histoire de l esthétique française 1700-1900*, París.

OLIVER, A. R. (1947): *The Encyclopedist as Critics of Music*, Nueva York, Columbia University Press.

Señalaremos, además, la rica y exacta bibliografía, sobre todo en lo que respecta a Rousseau y a los problemas musicales, lingüísticos y estéticos de la época, como apéndice a la reciente edición crítica del *Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, en edición de Charles Porset, Ducros, Bordeaux, 1968.

La bibliografía moderna sobre la estética musical del XVIII es escasa y, con frecuencia, genérica. Sólo en estos últimos decenios se ha enriquecido con algún trabajo importante. Citamos aquí, en orden cronológico, los estudios más significativos aparecidos desde el XIX hasta hoy sobre el tema, omitiendo algunos ya nombrados antes. Algunos de ellos son historias generales, y sólo en parte tienen que ver con el XVIII y los enciclopedistas.

CLERCX, J. (1948): *Le Baroque et la musique: essai d'esthétique musical*. Bruselas.

DARENBERG, K. H. (1960): *Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Hamburgo, W. de Gruyter.

DE LA LAURENCIE, J. (1905): *Le goût musical en France*, París, Joanin.

DELLA CORTE, A. (1961): *La critica musicale e i critici*, Turín, Utet.

ÉCORCHEVILLE, S. (1906): *De Lulli à Rameau: l'esthétique musicale*, París, Fortin.

GATZ, F. (1929): *Die Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen*, Enke, Frankfurt-Stuttgart.

— (1929): *Musikästhetik grosser Komponisten*, Frankfurt-Stuttgart. Enke.

GOLDSCHMIDT, H. (1915): *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Zurich, Rascherverlag.

HIRSCHBERG, E. (1903): *Die Encyclopädisten und die Französische Oper im 18. Jahrhundert*.

JULLIEN, A. (1873): *La musique et les philosophes au XVIII siècle*.

LALOY, L. (1907): *Rameau*, París, Alcan.

LASSERRE, J. (1931): *Philosophie du goût musical en France*, París, Calmann-Levy.

— (1968): *Le goût musical en France aux XVII et XVIII siècles*, París, Vrin.

MAGNANI, L. (1957): *Le frontiere della musica*, Milán, Ricciardi.

MALIPIERO, G. F. (1924): *I profeti di Babilonia*, Milán, Bottega di poesia.

MORGENSTERN, S. (1956): *The Philosopher and Music*, Londres, Faber & Faber.

PIRRO, A. (1907): *Descartes et la musique*, París, Fischbacher.

Nota bibliográfica

PORTNOY, J. (1954): *Composers on Music*, Nueva York, The Humanities Press.

RIEMANN, H. (1898): *Geschichte der Musiktheorie im 9.-19. Jahrhundert*, Berlín.

SERAUKY, W. (1929): *Die musikalische Nachmungästetik 1700-1850*, Munich, Heliosverlag.

STRIFFLING, L. (1913): *Le goût musical en France au XVIII siècle*, París.

STRUNK, O. (1950): *Source Readings in Music History*, Nueva York, Norton & Co.

TIERSOT, J. (1912): *J.-J. Rousseau*, París, Alcan.

Índice de nombres

Albert, *cantante* 98n
Alembert, D' (Jean-Baptiste Le Rond) 67, 76-79, 112n, 144n, 158, 185, 188-197
Algarotti, Francesco 220
André, Yves-Marie 20, 88, 138
Argenson, René-Louis de Voyer de Paulmy, *marqués de* 71
Assézat, J. 137n, 143n

Bach, Johann Sebastian 64n
Barbier, Edmond-Jean-François 137
Bâton, Charles 109
Batteux, Charles 20, 21, 28, 45, 122, 122n, 123n, 138, 145, 150-153, 169, 217, 231
Belaval, Yvon 139, 139n, 140, 149n
Bemetzrieder, Anton 180n
Bérard, *cantante* 98n
Boileau-Despréaux, Nicolas 21-23, 26-30, 37, 44, 45, 54, 60
Bonnet, Jacques 44n
Bossuet, Jacques-Bénigne 21, 23, 24, 24n
Bourdelot, Pierre 44n
Bourdonnais, *cantante* 98n
Burke, Edmund 111, 111n, 121n
Burney, Charles 77n

Cahusac, Louis de 67, 112n, 200n, 201, 202, 215
Calvisius, Sethus 61
Calzabigi, Ranieri 217-222, 226, 229, 233
Campra, André 210
Caprioli, Carlo 39
Cartesio → Descartes, René
Cassirer, Ernst 84n
Castel, Louis-Bertrand-Richard 123n, 125n
Cavalli (Pietro Francesco Caletti) 39
Cazotte, Jacques 108, 109
Charpentier, Gustave 179n
Chastellux, François-Jean 165, 165n, 167
Condillac, Étienne Bonnot de 110, 114, 114n, 151-153, 238
Corelli, Arcangelo 41n, 146

Corneille, Pierre 26, 132, 212
Couperin, François 18
Crocker, Lester G. 143n, 160n, 161, 161n
Crousaz, Jean-Pierre de 50, 50n, 51, 51n

Decroix, Jean-Joseph 71, 71n
Degrada, Francesco 212n
Descartes, René 60, 62-64, 68, 80, 83
Destouches, André Cardinal 210
Destouches, Philippe Néricault 99n
Diderot, Denis 20n, 27, 35, 67, 91, 100, 101, 111, 112, 112n, 114, 120, 122n, 123, 123n, 124-126, 131, 131n, 132, 133, 135-146, 148-151, 153-172, 174-185, 187, 188, 191, 195-197, 199, 200, 203, 206, 208, 211-212, 217, 219, 220, 222, 227-229, 232, 235, 236, 238, 241
Dieckmann, Herbert 174n
Doolittle, James 67n, 155n, 177n-178n
D'Orneval 101n
Dortous de Mairan → Mairan, Jean-Jacques Dortous de
Dubos, Jean-Baptiste 20, 21, 32-35, 37, 42, 69, 88n, 110, 110n, 111, 121n, 138, 145, 151, 168, 170n
Durazzo, Giacomo 221
Duvernois, *señorita* 100

Ecorcheville, Jules 37n-38n
Eurípides 30

Fabre, Jean 179n
Fellows, Otis Edward 174n
Fénelon, François dei Salignac de la Mothe 26, 27, 28, 30
Fontenelle, Bernard Le Bovier de 18, 24, 46, 46n, 117, 172n, 195

Geminiani, Francesco 41n
Girdlestone, Cuthbert Morton 88n
Gluck, Christoph Willibald von 89n, 96, 105n, 209, 213, 216-236, 240-241
Goethe, Johann Wolfgang von 137, 175, 176n
Gravina, Gian Vincenzo 39
Gregorio XIII, *papa* 62
Grétry, André-Ernest-Modeste 215
Grimm, Friedrich Melchior 35, 67, 100, 105n, 112n, 132-133, 187, 187n, 195, 203-209, 211, 212, 222, 227, 232, 233, 235, 238
Guillard, Nicolas-François 223

Hamann, Johann Georg 118
Hawkins, John 77n
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 141, 177n
Herder, Johan Gottfried von 118, 242
Hindemith, Paul 75
Hirschberg, E. 95n
Holbach, Paul-Henri-Dietrich d' 137n
Homero 37

Jaucourt, Louis de 112n, 205n, 209-211, 215
Jelyotte, Pierre 101
Juan XXII, *papa* 61
Jullien, Adolphe 112n, 137n, 175n

La Borde, Jean-Benjamin de 72
La Bruyère, Jean de 26
La Harpe, Jean-François de 217, 222n, 225-231
La Motte, Antoine Houdar de 21, 35-37, 37n, 44, 88n, 89, 200n

Lang, Paul 89n
Langer, Susanne 204n
Lasserre, Pierre 88n
Laugier, Marc-Antoine 109
Lecerf de la Viéville, Jean-Laurent 28, 40, 44-51, 53, 54, 88n, 230
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 80, 83, 84n, 85
Lesage, Alain-René 101n
Locke, John 29, 111, 114
Ludwig, Hellmut 61n
Luis XIV (*Rey Sol*) 102n, 212, 214
Lully, Giovanni Batista 23, 25, 26, 28, 30, 39, 41n, 49, 66, 72, 108, 132, 146, 176, 176n, 191-192, 200, 212, 235
Lutero, Martín 61, 63, 63-64n

Mably, Gabriel Bonnot de 72
Maffei, Scipione 39
Mairan, Jean-Jacques Dortous de 79
Marcello, Benedetto 216, 219-220
Marmontel, Jean-François 67, 112n, 137n, 217, 227, 230-232
Mazzarino, Giulio Raimondo 39
Mendelssohn-Bartholdy, Jakob Ludwig Felix 172n
Mersenne, Marin 60-64, 69n, 123n
Metastasio, Pietro 166, 219n
Meyer, Hugo 139, 139n, 151
Micheli, Romano 146
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 22, 231
Monsigny, Pierre-Alexandre 215
Morand, Pierre de 109
Mouret, Jean-Joseph 99n
Mozza, M. de → *Voltaire* (François-Marie Arouet)
Muratori, Ludovico Antonio 39
Mussard, *joueur* 100
Mustoxidi, T. M. 140n

Néricault-Destouches → Destouches, Philippe Néricault
Newton, Isaac 77n, 125n
Nicole, François 76
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 118, 130
Noverre, Jean-Georges 200

Oliver, Alfred Richard 95n, 219n, 224n

Palestrina, Gioanni Pierluigi da 62
Pareyson, Luigi 135n
Pergolesi, Giovan Battista 96, 99
Perrault, Charles 30-32, 45-46
Philidor, François-André 97n, 215
Piccinni, Niccolò 216, 217, 227-230
Piles, Roger de 121n, 169
Pitágoras 145
Pluche, Noel Antoine 28, 45, 51-55, 88n
Plutarco 54
Pouplinière, Alexandre-Jean-Joseph La Riche de la 72, 97n

Quinault, Philippe 23, 26, 28-30, 41

Racine, Jean 22, 26, 132, 212
Rafael, Sanzio 194
Raguenet, François 20, 40-46, 48
Rameau, Jean-Philippe 15, 37, 52, 53, 60, 64-91, 94, 97, 97n, 98, 98n, 107-109, 112, 118, 119n, 123n, 127-128, 128n, 132, 137-138, 142, 145-147, 149, 174-176, 177, 177n, 180, 183, 190, 192, 194, 197, 200, 201, 201n, 211, 215, 217, 222, 233, 235, 236, 240, 241

Riemann, Karl Wilhelm Julius Hugo 75, 75n
Rossi, Luigi 39
Roullet, F. L. G., du 224, 227
Rousseau, Jean-Jacques 35, 54, 60, 67, 70, 73, 75, 87, 93, 94-127, 128n, 129, 130, 132, 133, 135-136, 151, 163-164, 164n, 168, 168n, 172n, 175, 178, 179n, 180, 181, 183, 187-193, 196, 197, 200, 201, 203, 208, 210, 211, 216, 217, 220, 221, 222, 225, 226-227, 233-234, 236, 238

Sacaluga, Servando 103n
Saint-Evremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis de 21, 22n, 26, 28-29, 29n, 119
Saveur, Joseph 69n, 123n
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 89n
Schaftesbury, Anthony Ashley Cooper, *conde de* 143n
Snyders, Georges 88n
Somis, Giovanni Battista 41n
Striffling, L. 95n
Strunk, Oliver 41n
Suard, Jean-Baptiste-Antoine 225n, 232n

Tácito, Publio Cornelio 103
Teofrasto de Ereso 54
Terrasson, Jean 32n
Thomas, Jean 139, 139n
Tiersot, Julien-Jean-Baptiste-Elisée 95n

Venturi, Franco 139, 139n, 151n, 155n, 174n
Vico, Giambattista 110
Voltaire (François-Marie Aoruet) 66, 67, 67n, 98, 102n, 108, 132, 133, 168, 209, 211-212, 212n, 233

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 89n, 172n
Wagner, Wilhelm Richard 118, 207, 235
Wilson, Arthur M. 145n

Zarlino, Gioseffo 50, 75

ISBN 84-370-5382-X

Fundació General de la Universitat.
Patronat Martínez Guerricabeitia

Publicacions de la
Universitat de València